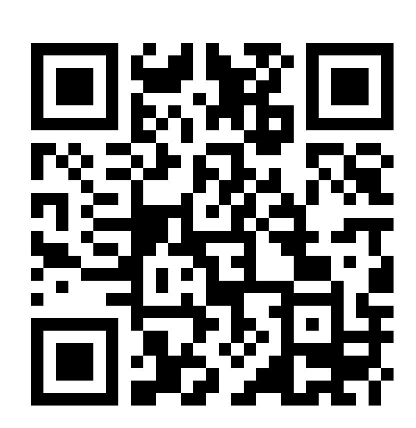
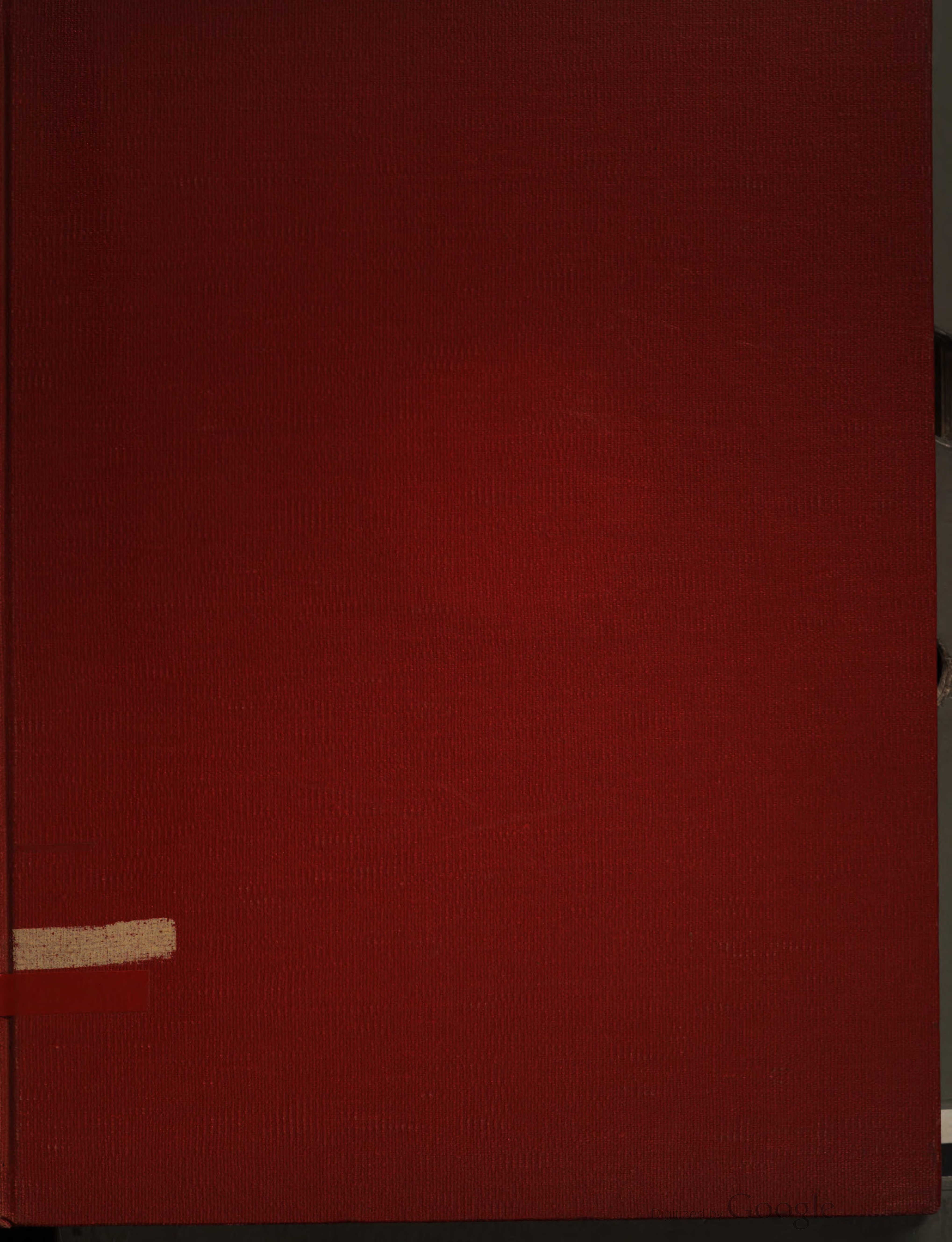
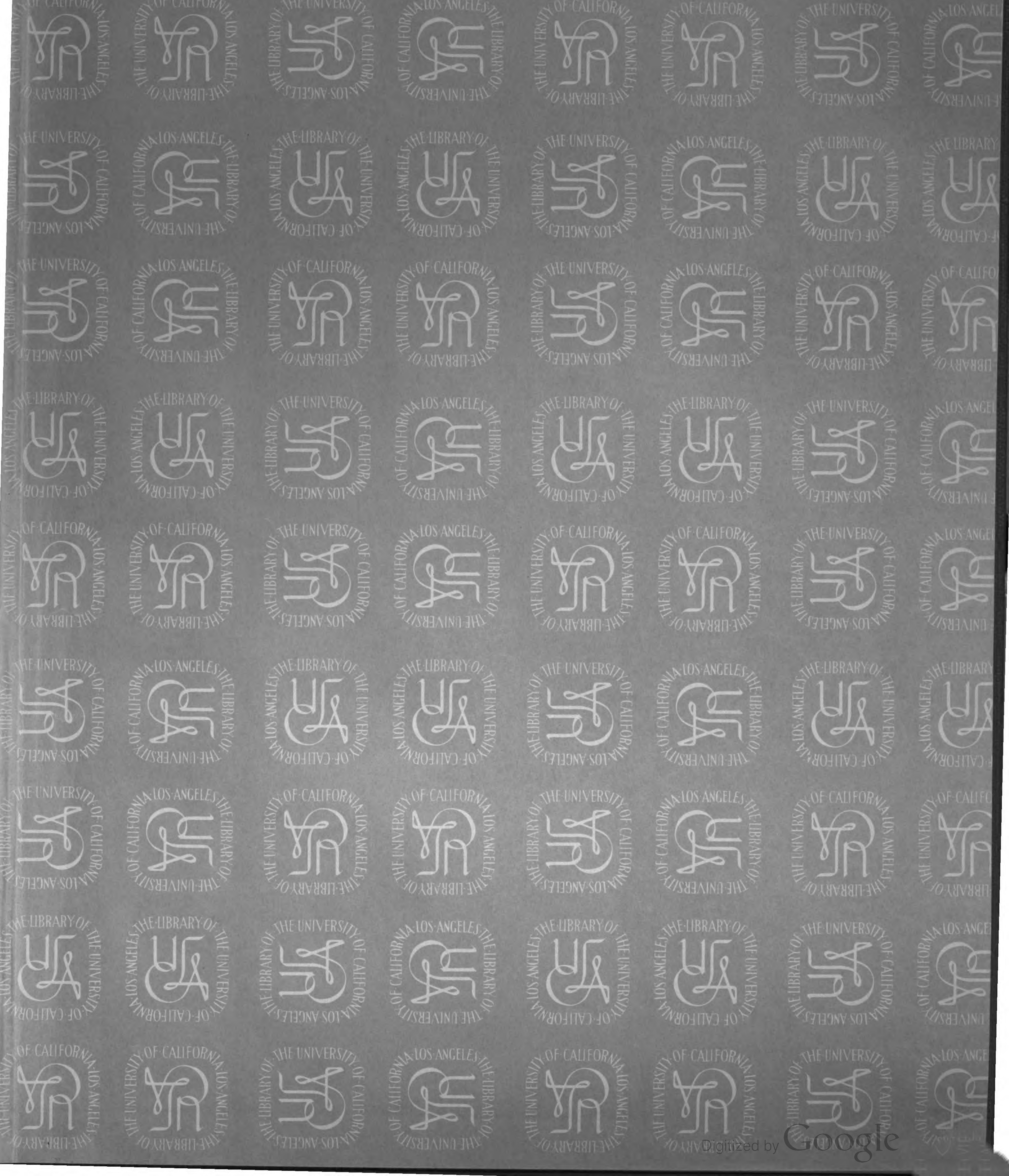






Publikationen der Gesellschaft

zur Herausgabe der

DENKMÄLER DER TONKUNST
IN
ÖSTERREICH.

Herausgegeben mit Unterstützung
des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht.

unter Leitung von

GUIDO ADLER.

XIV. JAHRGANG.

Zweiter Teil.

MICHAEL HAYDN, INSTRUMENTALWERKE I.

WIEN 1907.
ARTARIA & Co.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

MICHAEL HAYDN

INSTRUMENTALWERKE I.

BEARBEITET

VON

LOTHAR HERBERT PERGER.



WIEN 1907.

ARTARIA & Co.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.



G: Mich: Haydn mpria.

INHALTSVERZEICHNIS.



EINLEITUNG.

Johann Michael Haydn ist am 14. September 1737 zu Rohrau in Niederösterreich geboren. Seine ersten Lebensschicksale laufen parallel mit denen seines Bruders Joseph. Als dieser nach Wien in das Kapellhaus zu St. Stephan als Sängerknabe eingetreten war und Georg Reutter sich mit ihm zufrieden erklärte, wurde auch der jüngere Bruder Michael als Sängerknabe aufgenommen*) und erregte durch seine schöne Sopranstimme allgemeine Bewunderung. Es ist bekannt, daß Georg Reutter die ihm zustehende Disziplinargewalt sehr streng, die ihm zukommenden Unterrichtspflichten aber überaus leicht genommen hat. Musikalische Förderung hat durch Reutter weder Joseph noch Michael Haydn erfahren. Beide entwickelten sich auf eigene Faust. »Das Talent lag freilich in mir«, sagte Joseph Haydn am Ende seines Lebens, »dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts«. Dasselbe gilt auch von Michael. Seine Richtschnur in der Theorie wurde der »*Gradus ad parnassum*« von J. J. Fux; aufs eifrigste studierte er die Werke von Ph. E. Bach, Händel, Graun und Hasse; über seine Stellung zu den Wiener Komponisten zur Zeit seiner Entwicklung, sowie über eine etwaige Einflußnahme der Mannheimer Symphoniker läßt sich heute noch nichts Verläßliches sagen; hierüber dürfte eine demnächst in diesen »Denkmälern« zu erwartende Publikation Licht verbreiten. Auch sonst suchte der junge Haydn auf alle mögliche Weise seine allgemeine Bildung zu erweitern; er las mit Vorliebe geographische und historische Werke und befaßte sich viel mit den lateinischen Klassikern. Wann Michael Haydn aus dem Kapellhause austrat, ist ungewiß; bis zu seiner ersten Anstellung war er gewiß nicht auf Rosen gebettet und hat wahrscheinlich sein Leben durch Stundengeben kümmerlich gefristet.

Im Jahre 1757 finden wir ihn in Großwardein in Ungarn, wohin ihn der dortige Bischof, Graf Firmian, als Kapellmeister berief. Er bezog dort nur einen bescheidenen Gehalt, erwarb sich aber durch seine Kompositionen allgemeinen Beifall. Fünf Jahre später (1762) wurde er vom Erzbischof Siegmund III., Grafen von Schrattenbach (1753—1771), nach Salzburg berufen, wo er sich, kurze Reisen abgerechnet, dauernd niederließ, über 40 Jahre verblieb und sein Leben beschloß. Seine Anstellung aber erfolgte erst mittels Dekret vom 14. August 1763, wonach er zum Hofmusiker und Konzertmeister mit einem Jahresgehalt von 300 fl. ernannt wurde und freie Kost an »der Offizierstafel bei Hof« erhielt. Später erhielt er die Domorganistenstelle und wurde auf 400 fl. gesteigert. Endlich erreichte er beim Regierungsantritt (1803) des Kurfürsten Erzherzog Ferdinand von Österreich mit jährlich 600 fl. den Gipfel seiner materiellen Existenz. Trotzdem scheint er sich außer stande gefühlt zu haben, diese Summen allein zu verzehren, denn am 17. August 1768 heiratete er die erzbischöfliche Hofsängerin Maria Magdalena Lipp (geb. 1745, gest. 10. Juni 1827). Sie war die Tochter des Hoforganisten und Hofkammerdieners Franz Ignatz Lipp (geb. 1727, gest. 15. August 1798) und seiner Frau Maria Theresia, geb. Schlinger. Franz Ignatz Lipp erhielt als zweiter Hoforganist monatlich 14 fl., während der erste Hoforganist, Cajetan Adlgasser, wie sich Lipp in einem noch erhaltenen Gesuch bitter beklagt, bei gleicher Verrichtung monatlich 20 fl. bezog. Da er mit zahlreicher Nachkommenschaft gesegnet sei, — so führt er in seinem Gesuche aus — so sei die Not bei ihm bereits auf den Punkt gestiegen, daß er nicht wisse, wovon er leben solle und sich und den Seinen aus alten Bettdecken Kleidungsstücke machen müsse. In Anbetracht so beklagenswerter Umstände erhielt Lipp als monatliche Aufbesserung — 1 fl., so daß er vom 11. September 1756 an die Summe von 15 fl. bezog. Bei einer so bedrängten finanziellen Lage mußte Lipp natürlich daran denken, seine Kinder frühzeitig erwerbsfähig zu machen, und da Maria Magdalena eine schöne Stimme hatte, so wurde sie auf Kosten des Erzbischofs zur Sängerin herangebildet. Mit ihrer Kollegin Maria Anna Braunhofer wurde sie zur Förderung ihrer Gesangsstudien nach Italien geschickt, wo sie sich bis zu Fronleichnam 1764 aufhielt; um diese Zeit kehrte sie von Venedig nach Salzburg zurück.

---

*) Das Datum seiner Aufnahme läßt sich nicht mehr feststellen, doch war er im Jahre 1748 schon im Kapellhaus. (Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben. Mit dem Bildniß desselben. Salzburg, 1808. Gedruckt mit Zaunrith'schen Schriften, und im Verlage der Mayr'schen Buchhandlung.) Diese Biographie wurde bei dem vielfachen Fehlen von dokumentarischem Material auch im folgenden häufig als Quelle benützt.



In den über sie noch erhaltenen Dokumenten kommt sie 1764 zum erstenmal zum Wort, und zwar bittet sie (charakteristisch genug, denn ähnliche Gesuche sollten später bei ihr niemals aufhören) samt ihrer erwähnten Kollegin um gnadenweise Zahlung des halbjährigen Hauszinses von 12 fl., da für die Gesangsstudien beider ein eigenes Quartier gemietet worden war. Die folgenden Jahre bringen mehrere ähnliche Gesuche (24. März 1765, 4. Oktober 1766) und werfen ein merkwürdiges Licht auf die Salzburger finanziellen Verhältnisse. Denn bei den spärlichen Rechten und geringen Mitteln der Bevölkerung gieng fast alles nur auf dem Gnadenwege. Wie ein Zeitgenosse berichtet, lebte der fünfte Teil der Bewohner Salzburgs von Pensionen und Gnadengehalten. Trotzdem war man stets guter Dinge, die Wirtshäuser waren überfüllt und das städtische Theater war täglich ausverkauft. Die Vergnügungssucht und Sorglosigkeit waren groß; man lebte stets von der Hand in den Mund. Die maßgebenden Faktoren scheinen ihre Leute gekannt zu haben, denn die bewilligten Summen sind stets sehr gering, aber überaus häufig; derartige Bittgesuche wurden selten ganz abgeschlagen. Dafür entschädigte man sich durch die Geringfügigkeit der Gehalte, so daß die Leute zum Gnadenweg förmlich gedrängt wurden und in steter, fühlbarer Abhängigkeit blieben. Man zahlte lieber oft und wenig, denn größere Summen wären wohl in der gleichen Zeit verschwunden. So herrschte bei einem großen Teil der Bevölkerung und namentlich in Musikerkreisen eine durch Sorglosigkeit und Gnadengeschenke gemilderte Armut.

Eine günstigere Wendung nahm das Schicksal der Familie Lipp, als Maria Magdalena am 8. Jänner 1765 mit jährlich 100 fl. und dem täglichen Bezug einer Maß Tiroler Wein angestellt wurde, welche »Höchste gnad sie mit täglichem gebett und sonstigen wollverhalten möglichst zu verabdienen« versprach. Seit dem 23. Jänner 1766 erhielt sie 120 fl. Aber die Bittgesuche dauern fort, nur daß sie sich jetzt als »Hofsingerin« unterzeichnet. Am 17. August 1768 wurde sie, wie bereits erwähnt, mit Michael Haydn getraut, unter Beistand des bürgerlichen Hutmachers Leopold Lamprecht, des Hofsekretärs-Registrators Nicolaus Strasser und des bürgerlichen Kaufmanns und Gemeinderates Johann Theophil Pergmayer. Aus dieser Ehe wurde am 31. Jänner 1770 Aloysia Josepha geboren, bei deren Taufe die Gräfin Maria Maximiliana von Firmian Patin war. Das Kind starb schon am 27. Jänner 1771; weitere Kinder blieben Michael Haydn versagt. Der Tod dieser Tochter, die er innig liebte, schmerzte ihn tief. Über seine Frau liegen verschiedene, einander widersprechende Urteile vor; denn während Pillwein (Lexikon Salzburgischer Künstler, S. 93) von seiner »von ihm vorzuglich geschätzten Gattin« spricht, behauptet Fröhlich (Ersch und Gruber, Sect. II, Bd. III, S. 257), daß seine Ehe nicht glücklich war. Mozart schreibt über sie ironisch an Bullinger (Paris, 7. August 1778): »Es ist wahr, die Haydn ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben; es gibt aber nur wenige so! — mich wundert, daß sie durch ihr beständiges Geisseln, Peitschen, Cilicia tragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht schon längst verloren hat«. Wie diese Worte gemeint sind, zeigt ein Blick in die nachfolgenden hofrätlichen Dekrete. Am 16. Juni 1786: Michael Haydn hat sich zur Tilgung der von seiner Frau gemachten Schulden im Betrage von 419 fl. zu einem monatlichen Besoldungsabzug von 8 fl. 20 kr. freiwillig bereit erklärt (ein Viertel seines Gehaltes). Am 9. Dezember 1791 wird er durch die Mitteilung überrascht, daß auf Bitten des Tandlers Fritz Thade in Mülln (einer Vorstadt Salzburgs), seiner Frau von ihrem Gehalte monatlich 4 fl. abgezogen werden zur Tilgung von Schulden im Betrage von 112 fl. Am 21. Juni 1794 werden ihr bis auf weiteres abermals monatlich 4 fl. abgezogen, da sie Schulden in der Höhe von 297 fl. 2 kr. gemacht hat. Nun erscheint der Tandler Stephan Reichhofer, klagt sie wegen 12 fl. 24 kr. und verlangt »Abzug in einem«. Doch Michael Haydn erklärt sich zu einem monatlichen Abzug von 1 fl. bereit, was zu dem schon bestehenden Abzug von 4 fl. am 23. Feber 1799 bewilligt wird. Am 14. September 1801 wird er abermals durch einen Abzug von 4 fl. per Monat erfreut, da die gute Frau wieder 198 fl. 27 kr. Schulden hat. Endlich winkt die Erlösung: Maria Magdalena Haydn macht eine kleine Erbschaft, und zwar ist es Peter Brunetti, der sich das Verdienst erwirbt, das Ehepaar Haydn aus der Klemme zu ziehen. Die Erbschaft wird den Gläubigern »in solutem« überlassen, die Abzüge werden eingestellt, und Maria Magdalena genießt seit 16. September 1803 wieder den ganzen Gehalt. Doch nicht mehr lange blieb sie aktiv: am 1. Dezember 1803 wurde sie mit monatlich 12 fl. pensioniert (es scheint also inzwischen eine Gehaltserhöhung stattgefunden zu haben); außerdem bekam sie als Ablösung für den bisher bezogenen Wein 48 fl., so daß ihre jährliche Pension 192 fl. betrug. Diese finanziellen Verhältnisse würden hier nicht so ausführlich besprochen worden sein, wenn sie nicht für Michael Haydns Frau charakteristich wären. Denn längst schon hatte sie den Fünfziger überschritten, als noch immer Schuldklagen von »Tandlern« einliefen, so daß der Schluß nahe liegt, daß das Geld auf Putz und sonstige persönliche Bedürfnisse aufgieng. Doch da es schwer ist, heute noch einen genauen Einblick in jene Verhältnisse zu erlangen, so möge Maria Magdalena nicht allzu strenge beurteilt werden, zumal Michael Haydn die Sache nicht allzu tragisch aufgefaßt haben mag. Denn einerseits war er persönlich sehr bedürfnislos, anderseits überaus nachsichtig, ja er neigte sogar ein wenig dazu, die Dinge ihren Lauf gehen zu lassen. Im übrigen war die strengste Rechtlichkeit ein Grundzug seines Wesens; seine Treue, seine Güte und Anhänglichkeit werden gerühmt. Sein Urteil soll sicher, aber nachsichtig gewesen sein, seine Freundschaft dauernd, sein Wohlwollen ohne Grenzen. Von seinem Bildungsdrange wurde bereits gesprochen. Stets liebte er ernste, wissenschaftliche Gespräche und gieng allem Gerede über Personalia aus dem Wege. Ja, seine Freunde behaupten sogar, er habe, wenn man »Personen, Regierungen, Polizey- oder Wohlthätigkeitsanstalten persiflierte oder in die »*chronique scandaleuse*« auszuschweifen begann«, einfach ein Buch zur Hand genommen. Mit diesem leichten Hang zur Philistrosität verband Michael Haydn, wie es scheint, ein wenig derbe Umgangsformen, wenigstens schreibt Leopold Mozart (4. Dezember 1777): »Den möcht ich in Italien mit den Wälschen reden hören, da werden Sie gewiß sagen: *questo è un vero Tedesco!*« und Wolfgang sagt von Schweizer (3. Dezember 1777), er sei »trocken

und glatt, wie unser Haydn, nur daß die Sprache feiner ist«. Dem Scherz war Michael als echter Haydn keineswegs abgeneigt und niemals war er ein Spaßverderber. Besonders wußte er ein gutes Glas Wein zu schätzen; indessen scheinen die Erzählungen wohl übertrieben zu sein. Auch die Behauptung Leopold Mozarts, daß Haydn infolge der Trunksucht immer fauler werde (Brief vom 29. Juni 1778) entbehrt der Berechtigung, denn unleugbar war Haydn außerordentlich fleißig, was schon seine überaus zahlreichen Werke bestätigen. Sehr stark ausgebildet war seine Ordnungsliebe; die von ihm geschriebenen Partituren sind wie gestochen, auch hatte er die Gewohnheit, seine Werke zu datieren, reichlich mit Vortragszeichen zu versehen und sie in sorgfältigen Abschriften aufzubewahren. Unter seinen Schriften fanden sich zwanzigjährige, durch verschiedene Zeichen ausgedrückte Wetterbeobachtungen, welche er täglich dreimal genau aufzeichnete. In seine Bücher pflegte er Blätter einzulegen, auf die er die Gedanken, die ihm besonders gut gefielen, niederschrieb. Eine von ihm erfundene Geheimschrift, in der er mit seinem Freunde, dem Salzburger Buchhändler Hacker korrespondierte, hat sich erhalten; sie besteht im wesentlichen aus der chromatischen Tonleiter, Stimmschlüsseln und Pausen.

Im Jahre 1777 wurde Michael Haydn Organist an der Dreifaltigkeitskirche. Auch sonst würde sich seine äußere Lage günstiger gestaltet haben, hätte er nicht eine unerklärliche Abneigung gegen die Drucklegung seiner Werke gehabt. So leicht und gern er bereit war, einem Freunde bei guter Laune seine Arbeiten zur Abschrift zu überlassen, so sehr mußte man ihn drängen, wenn es galt, sie an einen Verleger zu schicken. Breitkopf und Härtel haben sich damals vergeblich um die Herausgabe seiner Werke bemüht. So ist es erklärlich, daß von seinen so überaus zahlreichen Kompositionen ungemein wenige gedruckt sind. (Vergl. das thematische Verzeichnis.) Dagegen suchte er seine Lage durch Privatunterricht zu verbessern. Die Namen seiner Schüler sind größtenteils der Vergessenheit anheimgefallen, doch einer ragt unter ihnen hervor: Carl Maria von Weber. Im Jahre 1797 kam dessen Vater, Franz Anton von Weber, der ein unstetes Wanderleben führte, nach Salzburg, um das dortige Theater zu übernehmen.*) Es gelang ihm, den kleinen Carl im erzbischöflichen Kapellhause als Sängerknaben unterzubringen; dort leitete Michael Haydn den Gesangsunterricht. Bald lenkte der Knabe so sehr die Aufmerksamkeit seines Lehrers auf sich, daß dieser den kleinen Weber von 1798 an im Kontrapunkt unentgeltlich unterrichtete, obwohl er seinen Privatunterricht wegen Zeitmangels damals stark eingeschränkt hatte. Die strenge, etwas trockene Methode Michael Haydns fesselte jedoch den phantasievollen Knaben nur wenig, obwohl er ihr die erste feste theoretische Grundlage verdankte. Übrigens verließ der Vater noch im selben Jahre Salzburg, um sich mit Weib und Kind nach München zu begeben, so daß der bei Michael Haydn genossene Unterricht nur eine Episode in Webers Leben bildet. Drei Jahre später (1801) kam Michael Haydn nach Wien, um der Kaiserin die von ihr bestellte Messe persönlich zu überreichen und bei der Aufführung zu dirigieren. Diese Reise wurde für ihn zu einer Folge der schmeichelhaftesten Ehrungen; überall gab man ihm Zeichen hoher Wertschätzung. Vermögende Kunstfreunde vereinten sich, um ihm eine sorgenlose Zukunft zu sichern und ihn dauernd an Wien zu fesseln, doch gelang es ihren Bemühungen nicht, ihn von Salzburg fortzuziehen. Einen Teil dieses Erfolges verdankte er wohl seinem Bruder Joseph, der stets in brüderlicher Weise für seinen Ruhm sorgte und ihm sein Leben lang von Herzen zugetan war. Als Michael am 15. Dezember 1800 beim Eindringen der Franzosen in Salzburg geplündert wurde und seine wenigen Kostbarkeiten samt dem voraus empfangenen dreimonatlichen Gehalt verlor, da war es Joseph, der ihm nebst einigen Freunden den Verlust zum Teil ersetzte und ihn für die geraubte silberne Taschenuhr mit einer goldenen beschenkte. In seinem Testament hatte er Michael zum Universalerben eingesetzt, doch starb dieser drei Jahre vor ihm. Er war es auch, der die Absicht des Fürsten Esterhazy bestärkte, Michael Haydn zu berufen und ihm die Kapellmeisterstelle zu übertragen. Auch aus diesem Plane ist nichts geworden, und Michael Haydn ist dauernd in Salzburg geblieben. Die schöne Stadt, die herrlichen Umgebungen, das einfach-gemütliche Leben hatten es ihm angetan; auch ein leichter Hang zur Bequemlichkeit mag mitgewirkt haben, daß er sich namentlich gegen Ende seines Lebens nicht mehr an neue Verhältnisse gewöhnen wollte. Mit der Familie Mozart scheint er in keinem näheren Verkehr gestanden zu sein, was man aus den früher erwähnten Äußerungen Leopold Mozarts schließen kann. Doch hat dieser in seinem absprechenden Urteile gewiß übertrieben. Wolfgang Amadeus Mozart dachte darüber nicht so strenge wie sein Vater, und es scheint, daß er sich mit Michael Haydn ganz gut vertragen hat. Als er im Jahre 1783 nach Salzburg kam, da erwies er ihm den bekannten Freundschaftsdienst, indem er für den kranken Haydn die vom Erzbischof bestellten Duette komponierte. (Es sind dies die Duette für Violine und Viola, Köchel Nr. 423 und 424.) In solchen Dingen kannte Hieronymus wenig Rücksicht; er hatte Michael Haydn mit Einziehung des Gehaltes bedroht und hätte die Drohung sicher wahr gemacht. — Herzliche Freundschaft verband Haydn mit Werigand Rettensteiner, einem Benediktiner-Pater aus dem Stifte Michaelbeuern. Rettensteiner war Pfarrer zu Armsdorf, einer kleinen Ortschaft in der Nähe Salzburgs. Dort verbrachte Michael Haydn manche frohe Stunde; für den dortigen Freundeskreis schrieb er seine vierstimmigen Lieder. So war es für ihn ein herber Schlag, als Rettensteiner im November 1803 nach Seewalchen in Oberösterreich versetzt wurde. Diesen Verlust gegen Ende seines Lebens hat Michael Haydn sehr schwer getragen. Doch wurde ihm sein Alter durch die Anerkennung, ja Verehrung seiner Salzburger Freunde verschönt, in deren Kreise er eine beinahe patriarchalische Stellung einnahm. Auch ins Ausland war sein Ruf gedrungen: die Akademie der Tonkunst in Stockholm nahm ihn im Jahre 1805 als Mitglied auf. Um diese Zeit erkrankte er, so daß er die Arbeit an seinem zweiten Requiem unterbrechen mußte. Seine Freunde berichten nachdrücklich, es habe ihn sowie Mozart die Ahnung

*) Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Leipzig, 1864, S. 33 ff.

beschlichen, er schreibe dieses Werk zu seiner Todesfeier. Er hat das Requiem auch nicht mehr vollendet, denn am Abend des 10. August 1806 verschied er. Am 12. August wurde er am Friedhofe von St. Peter begraben. Die Trauer um ihn war in Salzburg groß und allgemein. An einem feierlichen Leichenzuge, Grabmusik und Gedichten hat es nicht gefehlt. Man betrauerte in ihm den bedeutenden Musiker und den zuverlässigen Freund. Später wurde ihm in der Kirche St. Peter ein Grabdenkmal errichtet. Werigand Rettensteiner kaufte seinen Schädel von der Witwe und setzte ihn im Stift Michaelbeuern in seinem Zimmer in einer Krypta feierlich bei. Noch heute findet man in diesem Stifte die Beschreibung jener Trauerfeier, doch von der Krypta und dem Schädel Michael Haydns hat sich keine Spur mehr erhalten. — Seine Witwe hingegen hat noch Spuren hinterlassen, und zwar in der Form von Gesuchen. Am 23. April 1807 erhielt sie nach langem Petitionieren außer ihrer eigenen Jahrespension von 192 fl. noch als Konzertmeisterswitwe monatlich 12 fl. (Nach dem Pensionsnormale waren besagte Witwen in drei Klassen zu 10, 12 und 15 fl. eingeteilt.) Ferner ließ ihr der Kaiser Franz für das erste Requiem ihres Gatten, das er der Kaiserin zugeschickt hatte, 600 fl. ausbezahlen und der Fürst Esterhazy, dem sie den musikalischen Nachlaß ihres Mannes übersendet hatte, gewährte ihr eine lebenslängliche Rente. So ist es wohl zu keiner Gehaltspfändung mehr gekommen und es mag die Freunde der guten Frau mit Befriedigung erfüllt haben, daß sie nunmehr für den Rest ihres Lebens ihr Auskommen gefunden hat. Am 10. Juni 1827 ist Maria Magdalena im Alter von 82 Jahren gestorben. — Die noch vorhandenen Bildnisse Michael Haydns zeigen, soweit man sich auf Porträts der damaligen Zeit, von zweit- oder drittklassigen Malern ausgeführt, verlassen kann, einen Mann von mittlerer Gestalt und ernsten, doch freundlichen Gesichtszügen. Ein Zug von Bedächtigkeit, ja von Behäbigkeit ist in seinem ganzen Wesen nicht zu verkennen. Bilder von ihm sind unter andern in Salzburg im Stift St. Peter und im Mozarthäuschen am Kapuzinerberg zu sehen; der von seinen Freunden verfaßten Biographie (Salzburg 1808, Mayrsche Buchhandlung) ist ein Brustbild (Silhouette) beigegeben.

Michael Haydn hat sich auf den verschiedensten Gebieten der Musik betätigt. Seine Messen, seine zahlreichen Gradualien und Offertorien gehören noch heute zum eisernen Bestande der katholischen Kirchenmusik; sein »Deutsches Hochamt« wird noch immer in allen österreichischen Schulen gesungen. Dagegen sind seine Männerquartette, die lange vor Zelter entstanden, ganz der Vergessenheit anheimgefallen; eine Auswahl daraus war bei seinem Freunde Hacker in Salzburg erschienen; heute sind die meisten in Abschriften in den Klöstern Michaelbeuern und St. Peter in Salzburg zu finden. Charakteristisch ist die Sorgfalt, mit der Michael Haydn den Text behandelt; überhaupt legte er in der Vokalmusik dem Wort hohe Bedeutung bei. »Gebt mir einen guten Text«, sagte er wiederholt »und verschafft mir die ermunternde Hand, und ich will auch solche Oratorien schreiben wie mein Bruder!« Längere Zeit trug er sich mit dem Gedanken, eine Fortsetzung der »Schöpfung« zu schaffen, zu der es jedoch niemals gekommen ist.

Seine Kirchenmusik und seine sonstigen Vokalwerke werden in einer späteren Folge dieser Publikation zur Sprache kommen; vorläufig sollen nur seine instrumentalen Werke betrachtet werden, von denen hier eine erste Auswahl vorgelegt wird. Weder als Bahnbrecher, noch als Vollender ist Michael Haydn aufgetreten, aber er gehört zu jenen, denen es gelungen ist, den neuen Formen zum Durchbruch zu verhelfen. Schon in seinen frühesten Werken finden sich jene Elemente, die für den neuen Stil charakteristisch sind: die Aufnahme des Menuetts in die Symphonie und der regelmäßige Sonatensatz. Letzterer zeigt sich allerdings in den Frühwerken oft noch in ziemlich rudimentärer Form; da besteht manchmal der erste Satz in nicht viel mehr als in bloßen Kadenzen, aber diese leiten stets in jene Tonarten über, die für den regelmäßigen Bau des Sonatensatzes notwendig sind; so ist es ganz interessant zu verfolgen, wie sich aus der zur Dominante leitenden Schlußkadenz des ersten Teiles der Sonatensätze das zweite Thema entwickelt.*) Auch auf den langsamen Satz und das Finale hat er die Sonatenform ausgedehnt, doch hält er sich in beiden auch häufig ans Rondo. Das Menuett ist durchaus nicht immer ein integrierender Bestandteil seiner zyklischen Formen; bald nimmt er es auf, bald kann er es entbehren; so enthalten z. B. die hier wiedergegebenen beiden Symphonien kein Menuett, obwohl sie aus seiner reifsten Zeit stammen. Seine Symphonien krönt er manchmal im letzten Satze durch kunstvolle Fugatos in Sonatenform, wie in der C-dur-Symphonie aus dem Jahre 1784 und noch ausgebildeter in der von 1788. (Die erste in einer Neuausgabe bei Breitkopf und Härtel, ed. O. Schmid, die zweite hier publiziert S. 1.) Beide sind noch vor Mozarts Jupitersymphonie vollendet und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß Mozart durch Michael Haydn zu einer Form angeregt wurde, die er dann allerdings mit einem viel reicheren Inhalt zu füllen wußte. Auch die Symphonien Nr. 26, 33 und 43 enthalten Schlußfugatos. Die übrigen zyklischen Instrumentalwerke, mögen es nun Orchesterstücke oder Kammermusikwerke sein, folgen im Bau ihrer Sätze den gleichen Prinzipien wie die Symphonien. Dem Geschmack der Zeit entsprechend, ist die Anzahl ihrer Sätze sehr verschieden, manchmal sinkt sie bis zu zwei herab, oft erhebt sie sich bis zu acht, zehn und noch mehr. Manche von ihnen dürften, namentlich wenn auch Bläser vorkommen, in den Streichern mehrfach besetzt worden sein, wenngleich nichts in der Bezeichnung der Besetzung dies anzeigt.

Die Setzart Michael Haydns ist in der Hauptsache homophon, nicht nur in den Übergangs- und Schlußgruppen, sondern auch in den Themen selbst. Mit Einsicht und Geschick macht er den Plan der Satzgebilde. Eine Verteilung des thematischen Materials an die verschiedenen Stimmen kommt nur selten vor, am häufigsten noch in den Adagios, ferner in den Durchführungen und zweiten Themen der Allegrosätze, wo sich bisweilen Nachahmungen zwischen den Streichern vorfinden. Die erste Gruppe des ersten Allegrosatzes besteht vielfach aus Sequenzen eines ein- oder

*) Abweichungen von dieser regelmäßigen Sonatenform, wie sie z. B. Ph. Emanuel Bach so häufig aufweist, kommen bei Haydn niemals vor. Natürlich liegt da die Gefahr der Schablone nahe; bei Formen, die noch in der Entwicklung sind, hat jedoch auch trockene Konsequenz ihren Wert.



zweitaktigen Motivs; häufig zeigt sich aber auch ein Thema von mannigfaltigerer Bildung, das sich in Vorder- und Nachsatz gliedert und nicht nur sequenzartig aufgebaut ist. So manches der Themen zeichnet sich durch beredsame Einfachheit und gesunden Ausdruck aus. Die Dreiklangsintervalle spielen bei den Themen der ersten Sätze eine große Rolle. Bei der unmittelbar folgenden Wiederholung des Themas wird sehr oft der Echoeffekt angewendet, das heißt ein im Forte einsetzendes Motiv wird piano wiederholt. Häufig beginnt auch der Satz mit einem Piano der Streicher allein, dem ein Forte des ganzen Orchesters als Wiederholung folgt, ein Vorgang, der wahrscheinlich auf das Concertino, dem Tutti gegenübergestellt, zurückweist. In vielen Fällen bestehen die Themen nur aus Rhythmus und Harmonie, von einigen melodischen Floskeln umspielt, oder einfach aus harmonischer Figuration. Dabei hat wohl auch die Rücksicht auf die Blechbläser mitgewirkt, die damals noch auf die Naturtöne beschränkt waren. An das Hauptthema schließen sich die beinahe unvermeidlichen Sechzehntelläufe, durch welche die Modulation ins zweite Thema vollzogen wird. Dieses tritt dem ersten Thema schon einigermaßen kontrastierend gegenüber, es stempelt sich durch seine lyrische Färbung und seine weichere Haltung (beinahe immer erscheint es piano und häufig in den Streichern allein) zum »Gesangsthema«, wenn es auch noch vom Mozartschen weichen Schmelz der zweiten Themen weit entfernt ist. Die Durchführung gestaltet sich manchmal etwas polyphoner. In Sequenzen und leichten Imitationen werden die beiden Hauptthemen verarbeitet, größerer kontrapunktischer Aufwand wird hier selten getrieben; meistens merkt man es dem Komponisten an, daß er über den Durchführungsteil möglichst rasch hinwegzukommen sucht. Der Wiedereintritt des ersten Themas wird meistens deutlich und effektvoll markiert, sei es durch ein energisches Crescendo mit Paukenschlägen und Trompetenstößen, sei es durch ein ermattendes Nachlassen oder eine Generalpause. Die Schlüsse der ersten Sätze werden stets mit harmonischen Gängen und kräftigen Forteakkorden hergestellt. Trotz der Einfachheit des Baues darf man die geschickte Gegenüberstellung der Gegensätze nicht übersehen. Die Melodie des zweiten Satzes ist häufig stark mit Koloraturen und Schnörkeln verziert und trägt beinahe immer, dem Geschmacke der Zeit entsprechend, einen sanften, etwas »schäferlichen« Charakter zur Schau. Nichtsdestoweniger ist Michael Haydn meistens in der Erfindung seiner langsamen Sätze am glücklichsten, besonders wenn es ihm gelingt, sie durch geeignete Zwischensätze zu beleben. Die Variation spielt häufig in den Adagios eine wichtige Rolle, doch beschränkt sie sich meistens auf Umgestaltungen der melodieführenden Stimme. In den langsamen Sätzen sind die Stimmen auch häufig selbständig und schön geführt und zeigen in Michael Haydn den geübten Kontrapunktiker. Das Menuett hält sich im allgemeinen streng an die Tanzform und die durch dieselbe bedingte Periodik; doch sind auch Perioden von zehn und zwölf Takten nicht selten. Das Trio ist meistens wenig plastisch und hebt sich vom Menuett nicht genügend ab. Manchmal hat Michael Haydn, namentlich in seinen früheren Werken, die letzten Sätze mit »*Tempo di Minuetto*« überschrieben. Doch ist darunter gewöhnlich kein wirkliches Menuett zu verstehen, sondern meistens ein Rondo von menuettartigem Charakter. Die verschiedenartigste Gestalt zeigen die Finales; vom leichtgefügten »*Prestissimo*«, das häufig nur ein Spiel mit Figurenwerk ist, erheben sie sich zum »*Fugato*« ernsten und entschiedenen Charakters. Hierin bewährt Michael Haydn ein hohes Können und geradezu vollendete kontrapunktische Meisterschaft. Aber nur selten wird eine so ernste Note angeschlagen; meist huscht der letzte Satz in großer Eile, ohne viel zu sagen, vorüber.

Die Harmonik Michael Haydns ist im allgemeinen einfach. *Tonica, Dominante, Subdominante*, das ist sein Hauptrevier; daß er auch andere Tonarten aufsucht, ist namentlich in den Durchführungen selbstverständlich. Aber eine gewisse Armut in der Harmonik seiner Instrumentalwerke läßt sich nicht verschweigen. Seine Salzburger Freunde berichten *), er habe sich häufig über neuere Tonsetzer geärgert, die allzu kühn von einer Tonart in die andere modulierten, und seinem Unwillen mit den Worten Luft gemacht: »Man weiß ja nicht mehr, welches da die herrschende Tonart ist!« Er hat dafür gesorgt, daß in diesem Punkte bei ihm nie ein Zweifel aufkommen kann! Der erste Satz bewegt sich beinahe immer in einem schnellen Zeitmaße und steht meist im $^4/_4$ oder $^3/_4$ Takt, seltener im ¢ oder $^6/_8$ Takt. Selten geht ihm eine Einleitung voran, die dann ohne thematischen Zusammenhang mit dem ersten Satze ist und direkt in ihn übergeht; gewöhnlich trägt sie die Bezeichnungen: *Largo, Grave* oder *Adagio*. Der $^3/_4$ oder $^4/_4$ Takt ist die Regel. Eine Gruppe von dreisätzigen Quartetten beginnt mit einem Andante in Sonatenform, worauf Menuett und Allegro folgen. Dieser Aufbau würde die Vermutung nahelegen, es sei vielleicht der erste Allegrosatz bloß in Verlust geraten, wenn nicht einige Quartette in mehreren Abschriften dieselbe Anlage zeigten. Die langsamen Sätze bevorzugen die kleineren Taktarten $^2/_4$, $^3/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$, die Schlußallegros den $^6/_8$, $^2/_4$ oder $^4/_4$-Allabrevetakt. Die Menuette, ebenso die Trios, stehen ohne Ausnahme im $^3/_4$ Takt und sind beinahe durchwegs im Allegrettotempo gehalten, auch wenn die Tempoangabe fehlt. Nur bei Schlußsätzen, die mit »*Tempo di Minuetto*« überschrieben sind, kommt der $^3/_8$ Takt vor. In den Vorzeichnungen der Tonart geht Michael Haydn nie über 4♯ oder 4♭ hinaus. Innerhalb dieser Grenzen sind alle Tonarten vertreten mit Bevorzugung derjenigen, welche nur ein, zwei oder gar keine ♯ und ♭ benötigen. Die letzten Sätze und die Menuette stehen immer in der Haupttonart und beinahe ausschließlich in Dur. Das Trio wahrt häufig die Tonart des Menuetts, doch ist es auch in der Dominante, Subdominante und Parallele nicht selten. Die langsamen Sätze stehen beinahe immer in der Subdominante des ersten Satzes und, falls dieser sich in Moll bewegt, in der Dur-Parallele. In den einzelnen Sätzen ist ein Wechsel der Vorzeichnung selten; am meisten trifft man ihn in den Schlußrondos, namentlich wenn sie in Moll stehen, da das Thema dann häufig auch in der betreffenden Dur-Tonart erscheint. Die

*) Biographische Skizze. S. 51.

Orchesterbesetzung der Symphonien ist meist ziemlich einfach und beschränkt sich häufig auf zwei Oboen, zwei Hörner und die Streicher. Doch kommen oft auch zwei Fagotte und zwei Flöten hinzu, seltener Pauken und zwei Trompeten. In der Symphonie zu Voltaires »Zayre« (Them.-Verz. Nr. 13) und in seinem türkischen Marsch (S. 56) verwendet Michael Haydn auch die türkische Musik. Clarinetten werden in seinen Symphonien niemals beobachtet, ebenso wenig Posaunen, wohl aber die *Oboe da caccia* und das englische Horn, die in den langsamen Sätzen Gebrauch finden und häufig die Oboen vertreten. Dort nehmen auch die Flöten häufig ihre Stelle ein. Die langsamen Sätze sind meistens einfacher besetzt, manchmal nur für das Streichquartett geschrieben, gewöhnlich aber mit Herbeiziehung der Hörner, der Flöten oder der Oboen. In ihnen emanzipiert sich auch das Cello ab und zu vom Baß, während es sonst nicht einmal dem Namen nach genannt wird, sondern unweigerlich mit dem Baß geht. Die Schlußsätze und Menuette haben gewöhnlich dieselbe Instrumentation wie der erste Satz.

Als Hauptstimme erscheint die erste Violine. Der ihr gegenübertretende Baß entbehrt beinahe aller charakteristischen Wendungen und zeigt sich in Intervallbildung und rhythmischer Gliederung nicht selten steif und einförmig; sei es, daß er zu den gehenden oder den »Trommel«-Bässen gehört oder daß er nur die guten Taktteile markiert, beinahe immer fehlt ihm die größere Selbständigkeit. Dasselbe gilt in anderer Art vielfach von der zweiten Violine, die nur in den langsamen Sätzen manchmal ihre eigenen Wege geht, sonst aber sich der ersten Geige unisono, in Terzen, Sexten oder in Oktaven anschließt. Die Viola geht meistens mit dem Baß, von dem sie sich bloß durch größere Beweglichkeit und Tonwiederholungen abhebt. Auch die Fagotte sind beinahe immer an den Baß gebunden; manchmal schließen sie sich den Hörnern an, die ebenso wie die Trompeten vorzugsweise auf die Naturtöne angewiesen sind und sich fast nur rhythmisch und harmonisch beteiligen, indem sie entweder Harmonienoten aushalten oder den Rhythmus in einzelnen Stößen markieren. Die Oboen und Flöten gehen entweder mit den Violinen im Unisono (die Flöten meistens in der höheren Oktave), oder sie halten sich, namentlich die ersteren, zu den Hörnern. Weitere Momente, die für Michael Haydns Stil Bedeutung haben, sind die Häufigkeit der weiblichen Endungen, durch Vorhalte entstanden, und die Halbschlüsse innerhalb der Themen. In seiner Melodiebildung war er anfangs stark von seinem Bruder beeinflußt; später schloß er sich hierin immer mehr Mozart an, mit dem manche lyrische Momente ihn verwandt erscheinen lassen (siehe z. B. das Adagio der vorliegenden Es-dur-Symphonie, Seite 43). Joseph Haydns geistvolle, humorsprühende Schlußsätze und die thematischen Durchführungen in seinen großen Symphonien, die allerdings erst in den Neunziger-Jahren des 18. Jahrhundertes entstanden, würde man bei Michael vergeblich suchen.

Zum Schlusse noch einige Worte über die äußere Form von Michael Haydns Partituren. Da nur sehr wenige seiner Werke gedruckt wurden, so hatte er die Gewohnheit, dieselben eigenhändig abzuschreiben und sorgfältig aufzubewahren. Viele dieser Reinschriften haben sich noch erhalten, während die erste Niederschrift bisher von keinem seiner Werke sich finden ließ. Vielleicht hat sie der Komponist als überflüssig vernichtet, da die Reinschriften die endgültige Fassung seiner Kompositionen darstellen. Korrekturen finden sich fast niemals vor; das Autograph ist stets mit peinlicher Sorgfalt und überaus deutlich geschrieben. Am Anfange des Werkes, in der Ecke rechts oben, steht beinahe immer der Name des Komponisten, dem Gebrauche der Zeit folgend, in italienischer Form: »*di Giov. Michele Haydn*«, doch signiert er auch »*M. Haydn*«, oder einfach »*M. H.*« In früheren Jahren (um 1760) schreibt er sich beinahe immer »*Hayden*«, später ausschließlich »*Haydn*«. An das Ende des Werkes setzt er meistens Ort und Datum, z. B.: »*Salisburgi, 25ta Jannuary 764*«, oder »*Salisburgi, 29na 10bris 763*«; häufig wird Salzburg einfach durch den Buchstaben *S.* bezeichnet.
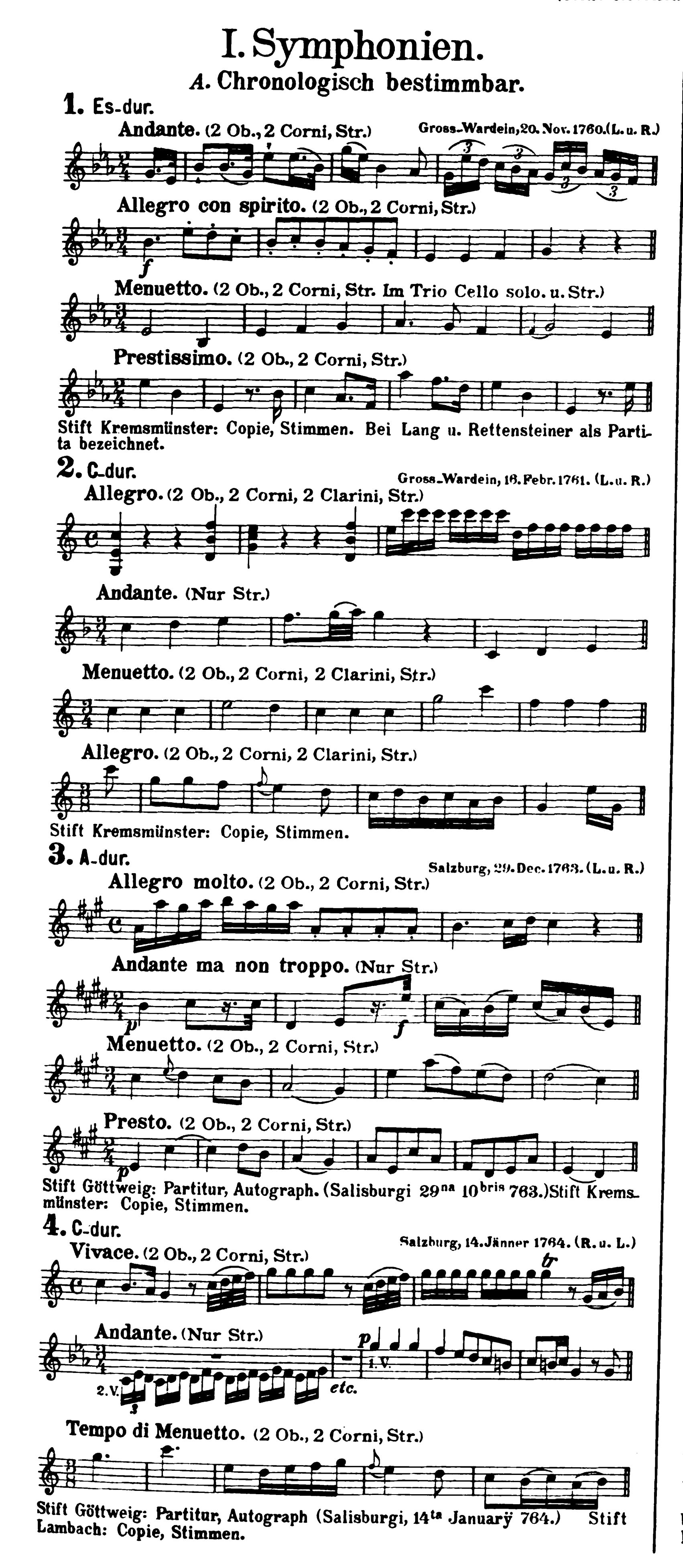
Michael Haydn gehört zu jenen Naturen, die, soweit die Chronologie seiner Werke heute ein Urteil gestattet, wenig innere Entwicklung durchgemacht haben. Werke aus seiner frühen Jugend ließen sich bisher nicht auffinden; die frühesten von ihm vorhandenen Kompositionen aus dem Beginne der Sechziger-Jahre unterscheiden sich nicht wesentlich von den Jugendwerken seines Bruders Joseph. Auch darüber wird erst die Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns ein abschließendes Urteil gestatten. Während dieser mit Riesenschritten weitereilt, bleibt Michael in der Hauptsache auf seinem einmal errungenen Standpunkte stehen. Während seines langen Lebens hat sich im Kreise der Musik gar manches geändert, wovon er in seinem stillen Salzburg nichts wußte; noch bevor Michael starb, hatte Beethoven seine Eroica auf Bonaparte geschrieben. In derartige Gebiete hat sich Michael Haydns Muse niemals verstiegen. Am meisten wirken heute noch seine zarten, lyrischen Adagios und seine Menuette, während es seinen Allegros vielfach an Prägnanz der Melodie und an der komplizierteren thematischen Arbeit gebricht. Eifrige Freunde und Panegyriker haben seine natürliche Begabung der seines Bruders gleichzustellen gesucht und nicht zu verschweigende Mängel mit der Ungunst seiner Verhältnisse, mit dem engen Wirkungskreise in Salzburg entschuldigt. Aber ein jeder schafft sich selbst seine äußeren Lebensumstände, und dann hat mancher Künstler auch im kleinsten Kreise Größtes geleistet. Übrigens hat es Michael Haydn nicht an Gelegenheit gefehlt, Salzburg mit einem größeren Wirkungskreise zu vertauschen, und es war nur seine eigene Schuld, wenn es nicht dazu gekommen ist. Ein Stück Philister blieb immer an ihm haften. Trotzdem soll die mächtige Förderung nicht geleugnet werden, die ein Künstler durch die Gunst des Schicksals erfahren kann; auch sein Talent hätte sich in einer anderen Lebenslage gewiß reicher entfaltet. Um Michael Haydn gerecht zu werden, darf man ihn nicht an den reifen Werken seines Bruders und Mozarts messen, sondern höchstens an deren Jugendwerken. Dann kann man ihm als einem der Mitbegründer der klassischen Wiener Instrumentalmusik eine ehrenvolle Stelle nicht versagen. An sich ist er ein hochansehnlicher Meister, dessen Werke — allerdings in einer sorgfältigen Auswahl — nunmehr dem Bestande der österreichischen Denkmäler der Tonkunst mit Fug und Recht eingereiht werden.

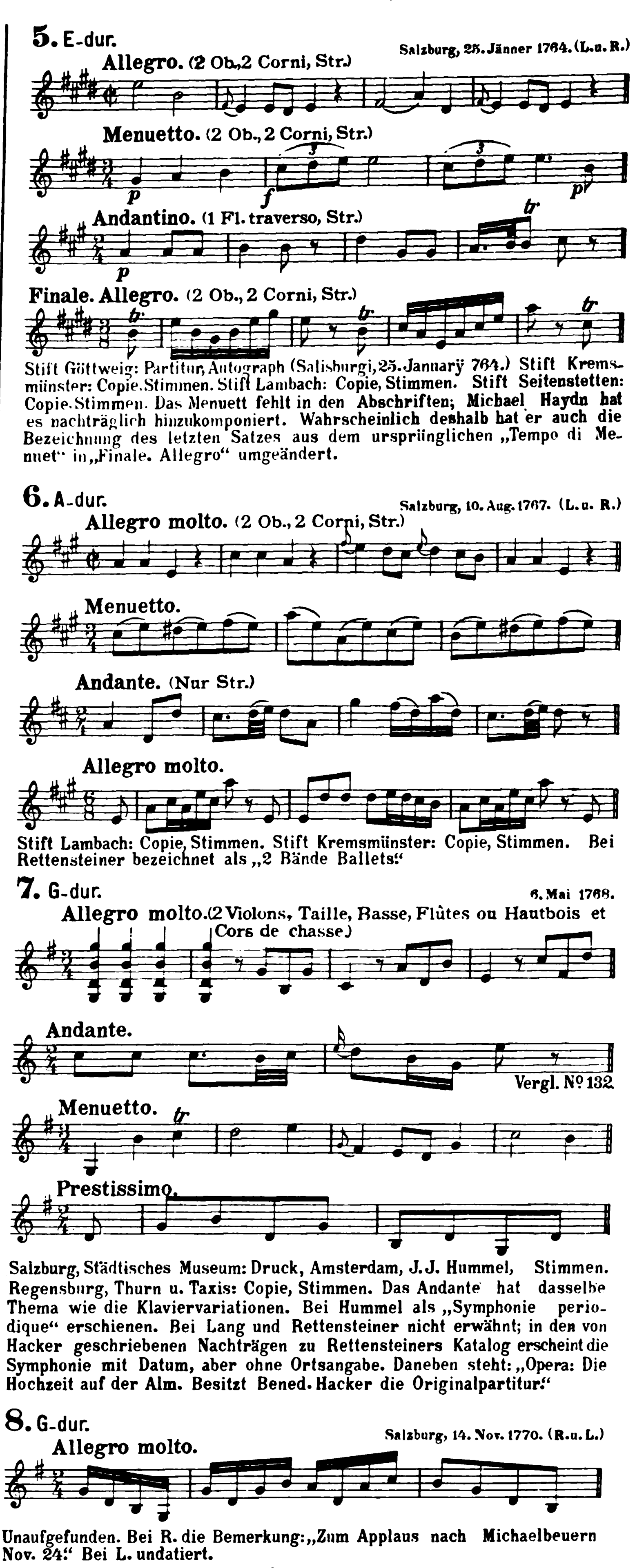
Dr. Lothar Herbert Perger.
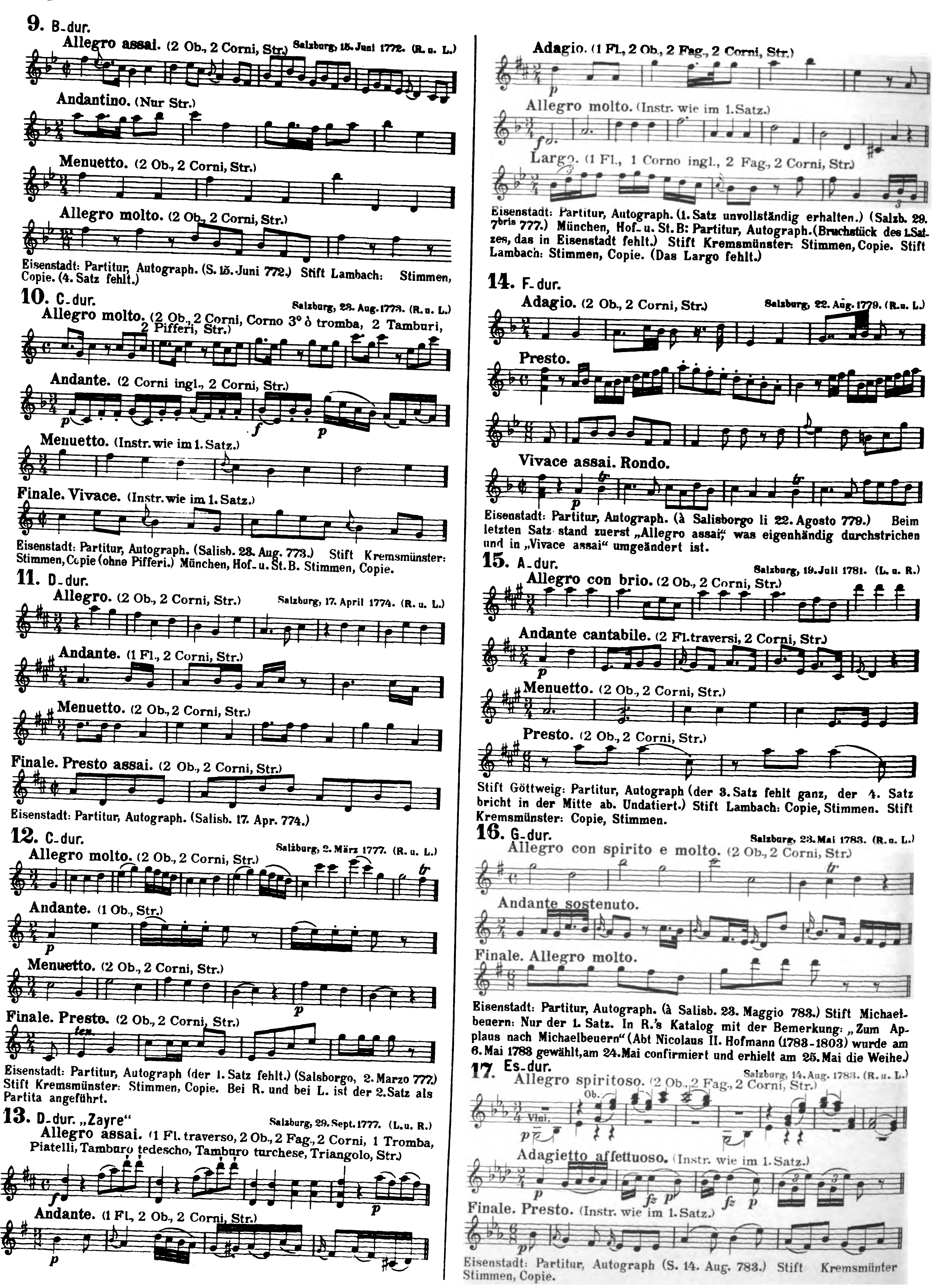


Thematisches Verzeichnis
der Instrumentalwerke von
Michael Haydn.

L.=Katalog Lang; R.=Katalog Rettensteiner.
(Siehe Revisionsbericht S.121.)







9. B-dur.

Allegro assai. (2 Ob., 2 Corni, Str.) Salzburg, 15. Juni 1772. (R. u. L.)

Andantino. (Nur Str.)

Menuetto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Allegro molto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 15. Juni 772.) Stift Lambach: Stimmen, Copie. (4. Satz fehlt.)

10. C-dur. Salzburg, 23. Aug. 1773. (R. u. L.)

Allegro molto. (2 Ob., 2 Corni, Corno 3° ò tromba, 2 Tamburi, 2 Pifferi, Str.)

Andante. (2 Corni ingl., 2 Corni, Str.)

Menuetto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Finale. Vivace. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (Salisb. 23. Aug. 773.) Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie (ohne Pifferi.) München, Hof- u. St.B. Stimmen, Copie.

11. D-dur.

Allegro. (2 Ob., 2 Corni, Str.) Salzburg, 17. April 1774. (R. u. L.)

Andante. (1 Fl., 2 Corni, Str.)

Menuetto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Finale. Presto assai. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (Salisb. 17. Apr. 774.)

12. C-dur. Salzburg, 2. März 1777. (R. u. L.)

Allegro molto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Andante. (1 Ob., Str.)

Menuetto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Finale. Presto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph (der 1. Satz fehlt.) (Salsborgo, 2. Marzo 777.) Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. Bei R. und bei L. ist der 2. Satz als Partita angeführt.

13. D-dur. „Zayre“ Salzburg, 29. Sept. 1777. (L. u. R.)

Allegro assai. (1 Fl. traverso, 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 1 Tromba, Piatelli, Tamburo tedescho, Tamburo turchese, Triangolo, Str.)

Andante. (1 Fl., 2 Ob., 2 Corni, Str.)

Adagio. (1 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Allegro molto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Largo. (1 Fl., 1 Corno ingl., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (1. Satz unvollständig erhalten.) (Salzb. 29. 7bris 777.) München, Hof- u. St. B: Partitur, Autograph. (Bruchstück des 1. Satzes, das in Eisenstadt fehlt.) Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. Stift Lambach: Stimmen, Copie. (Das Largo fehlt.)

14. F-dur.

Adagio. (2 Ob., 2 Corni, Str.) Salzburg, 22. Aug. 1779. (R. u. L.)

Presto.

Vivace assai. Rondo.

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (à Salisborgo li 22. Agosto 779.) Beim letzten Satz stand zuerst „Allegro assai“, was eigenhändig durchstrichen und in „Vivace assai“ umgeändert ist.

15. A-dur. Salzburg, 19. Juli 1781. (L. u. R.)

Allegro con brio. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Andante cantabile. (2 Fl. traversi, 2 Corni, Str.)

Menuetto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Presto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Stift Göttweig: Partitur, Autograph (der 3. Satz fehlt ganz, der 4. Satz bricht in der Mitte ab. Undatiert.) Stift Lambach: Copie, Stimmen. Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen.

16. G-dur. Salzburg, 23. Mai 1783. (R. u. L.)

Allegro con spirito e molto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Andante sostenuto.

Finale. Allegro molto.

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (à Salisb. 23. Maggio 783.) Stift Michaelbeuern: Nur der 1. Satz. In R.'s Katalog mit der Bemerkung: „Zum Applaus nach Michaelbeuern“ (Abt Nicolaus II. Hofmann (1783-1803) wurde am 6. Mai 1783 gewählt, am 24. Mai confirmiert und erhielt am 25. Mai die Weihe.)

17. Es-dur. Salzburg, 14. Aug. 1783. (R. u. L.)

Allegro spiritoso. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Adagietto affettuoso. (Instr. wie im 1. Satz.)

Finale. Presto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph (S. 14. Aug. 783.) Stift Kremsmünster Stimmen, Copie.

18. B-dur. Salzburg, 12. März 1784. (R. u. L.)

Grave. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Allegro con spirito.

Andante. (Instr. wie im 1. Satz.)

Finale. Presto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph (S. 12. Mar. 784.) Regensburg, Thurn u. Taxis: Druck: Wien, Artaria. Stift Göttweig: Stimmen, Copie. Wien, Ges.d.M. Partitur, Copie.

19. C-dur. Salzburg, 28. Sept. 1784. (R.u.L.)

Allegro spiritoso. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str.)

Rondeau. Un poco Adagio. (Instr. wie im 1. Satz.)

Finale. Fugato. Vivace assai. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 28. 7[bris] 784.) Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. Stift Seitenstetten: Stimmen, Copie. Regensburg, Thurn u. Taxis: Druck, Wien, Artaria.
Neu-Druck: Leipzig, Breitkopf u. Härtel, ed. Otto Schmid.

20. D-moll. Salzburg, 30. Dec. 1784. (R.u.L.)

Allegro brillante. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni., 2 Clarini, Timp., Str.)

Andantino. (Instr. wie im 1. Satz.)

Presto scherzante. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 30. Dec. 784.) Salzburg, Mozarteum: Copie, Stimmen. Regensburg, Thurn u. Taxis: Druck, Wien, Artaria.

21. D-dur. Salzburg, 10. März 1785. (R.u.L.)

Adagio. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Allegro spiritoso.

Andante sostenuto.

Vivace molto.

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 10. Martÿ 785.)

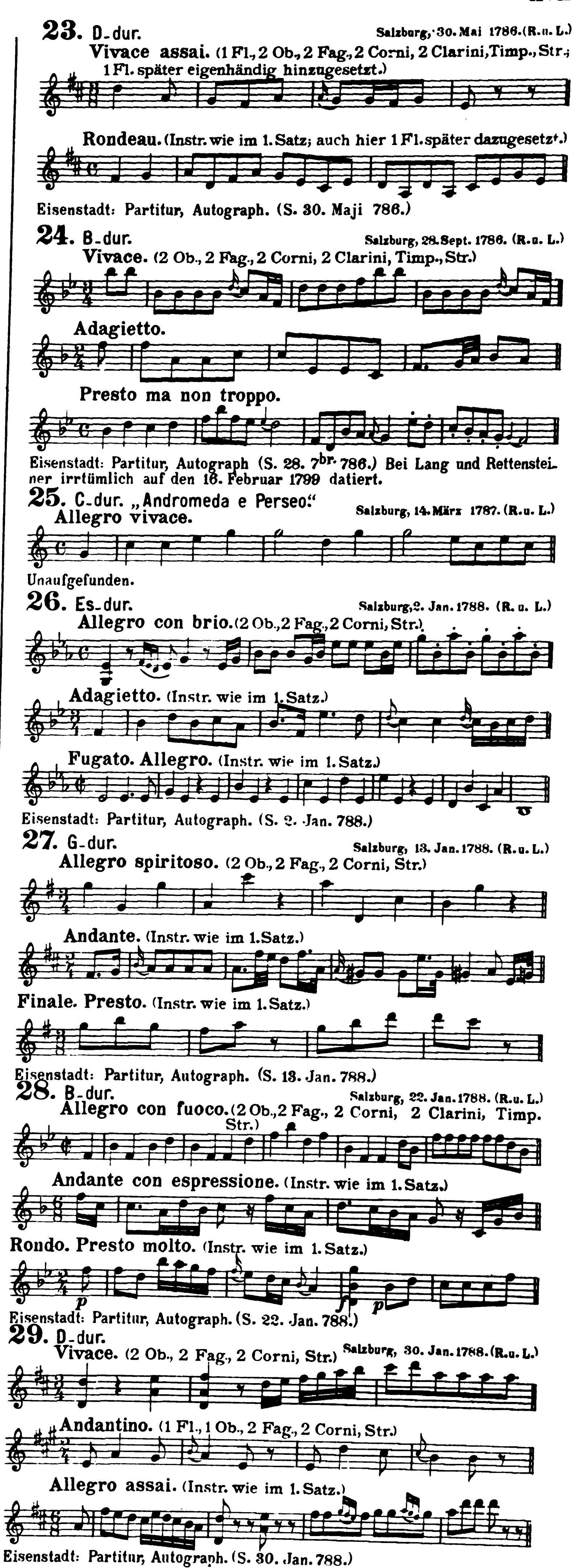
22. F-dur. Salzburg, 30. Mai 1785. (R.u.L.)

Allegro assai. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Andante cantabile. (Vlo. princ., Corno ingl., 2 Corni, Str.)

Presto.

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 30. Maji 785.) Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.



23. D-dur. Salzburg, 30. Mai 1786. (R.u.L.)

Vivace assai. (1 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str.; 1 Fl. später eigenhändig hinzugesetzt.)

Rondeau. (Instr. wie im 1. Satz; auch hier 1 Fl. später dazugesetzt.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 30. Maji 786.)

24. B-dur. Salzburg, 28. Sept. 1786. (R.u.L.)

Vivace. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str.)

Adagietto.

Presto ma non troppo.

Eisenstadt: Partitur, Autograph (S. 28. 7[br.] 786.) Bei Lang und Rettensteiner irrtümlich auf den 16. Februar 1799 datiert.

25. C-dur. „Andromeda e Perseo." Salzburg, 14. März 1787. (R.u.L.)

Allegro vivace.

Unaufgefunden.

26. Es-dur. Salzburg, 2. Jan. 1788. (R.u.L.)

Allegro con brio. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Adagietto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Fugato. Allegro. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 2. Jan. 788.)

27. G-dur. Salzburg, 13. Jan. 1788. (R.u.L.)

Allegro spiritoso. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Andante. (Instr. wie im 1. Satz.)

Finale. Presto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 13. Jan. 788.)

28. B-dur. Salzburg, 22. Jan. 1788. (R.u.L.)

Allegro con fuoco. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Timp. Str.)

Andante con espressione. (Instr. wie im 1. Satz.)

Rondo. Presto molto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 22. Jan. 788.)

29. D-dur. Salzburg, 30. Jan. 1788. (R.u.L.)

Vivace. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Andantino. (1 Fl., 1 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Allegro assai. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 30. Jan. 788.)

30. F-dur.

Allegro di molto. (2 Ob., 2 Fag, 2 Corni, Str.) Salzburg, 10. Febr. 1788 (R.u.L.)

Andantino.

Scherzante.

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 10. Febr. 788). Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.

31. C-dur. Salzburg, 19. Febr. 1788. (R.u.L.)

Allegro assai. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str.)

Andante. (Instr. wie im 1. Satz.

Fugato. (Instr. wie im 1. Satz.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 19. Febr. 788). Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.

32. F-dur. Salzburg, 15. Juli 1789. (R.u.L.)

Allegro molto. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Adagio ma non troppo.

Rondeau. Vivace.

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 15. July 789). Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.

33. A-dur. (Salzburg, 26. Juli 1789. (R.u.L.)

Spiritoso. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Andante.

Vivace molto. Fugato.

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (Salsb. 26. July 789). Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.

B. Chronologisch nicht bestimmbar.
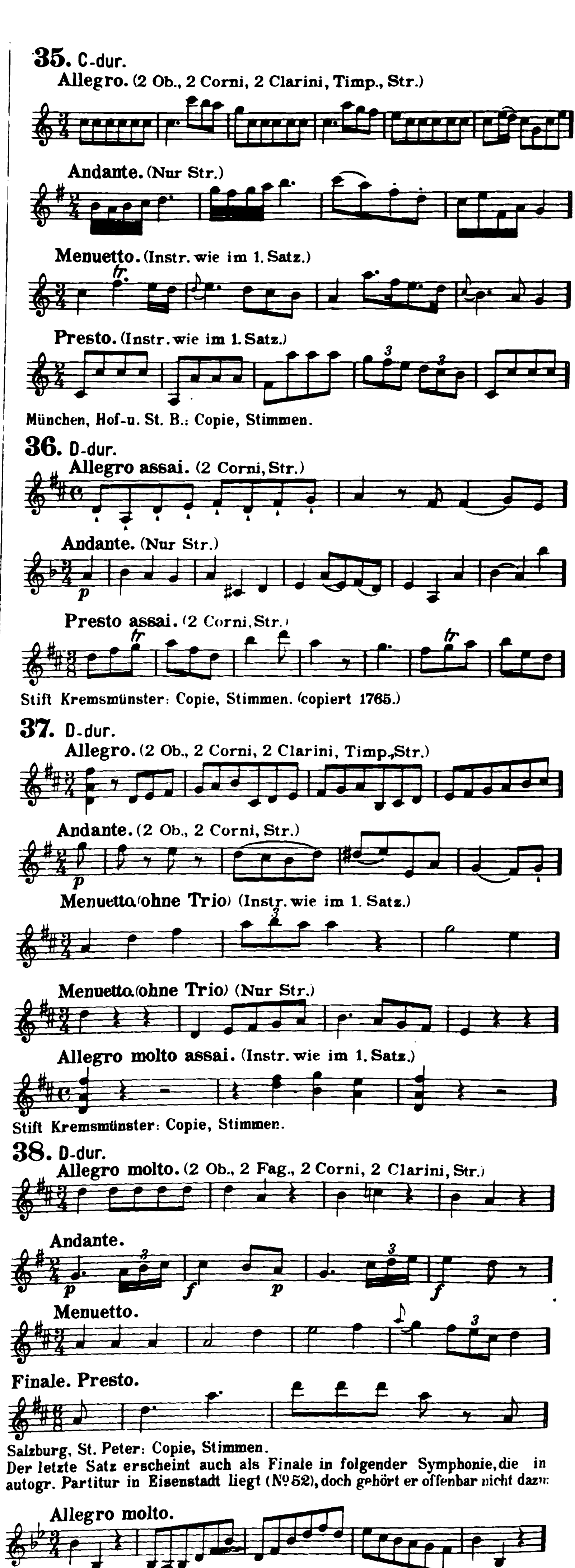
34. C-dur. (R.u.L.)

Adagio. Clarino conc^to (2 Fl., Clarino, Str.)

Allegro molto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Larghetto. à Trombone conc^to (2 Fag., 2 Corni, Trombone, Str.)

Stift Göttweig: Partitur, Autograph. (letzter Satz fehlt. Undatiert.) In Göttweig steht diese Symphonie in einer von M. Haydn eigenhändig geschriebenen und paginierten Sammlung, die auf S. 16 abbricht. Hier steht: „Sieq. Allegro". Dies wäre der letzte Satz (C dur) der vorliegenden Symphonie gewesen. Auf S. 25 beginnt wieder die Fortsetzung des Codex. Hier steht auf dem 1. Blatt der Schlußsatz (B dur) einer Symphonie; am Ende steht: 163. Salisburgi die 7na 10bris 763. Dies hat Lang verleitet, die C-dur-Symphonie auf diesen Tag zu datieren, obwohl er sehen musste, daß dieses Fragment wegen der anderen Tonart und wegen der Raumverhältnisse (163 Takte hätten nie 9 Seiten dieses Formates füllen können) nicht zur C dur-Symphonie gehören konnte. Daraus sieht man, daß die Blätter 17-24 schon gefehlt haben, als Lang sein Verzeichnis anlegte. Bei Rettensteiner ganz das Gleiche. Wer vom Original ausging, ob beide, oder ob einer erst vom andern abschrieb, ist vorläufig unbestimmbar.



35. C-dur.

Allegro. (2 Ob., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str.)

Andante. (Nur Str.)

Menuetto. (Instr. wie im 1. Satz.)

Presto. (Instr. wie im 1. Satz.)

München, Hof- u. St. B.: Copie, Stimmen.

36. D-dur.

Allegro assai. (2 Corni, Str.)

Andante. (Nur Str.)

Presto assai. (2 Corni, Str.)

Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen. (copiert 1765.)

37. D-dur.

Allegro. (2 Ob., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str.)

Andante. (2 Ob., 2 Corni, Str.)

Menuetto (ohne Trio) (Instr. wie im 1. Satz.)

Menuetto (ohne Trio) (Nur Str.)

Allegro molto assai. (Instr. wie im 1. Satz.)

Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen.

38. D-dur.

Allegro molto. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Str.)

Andante.
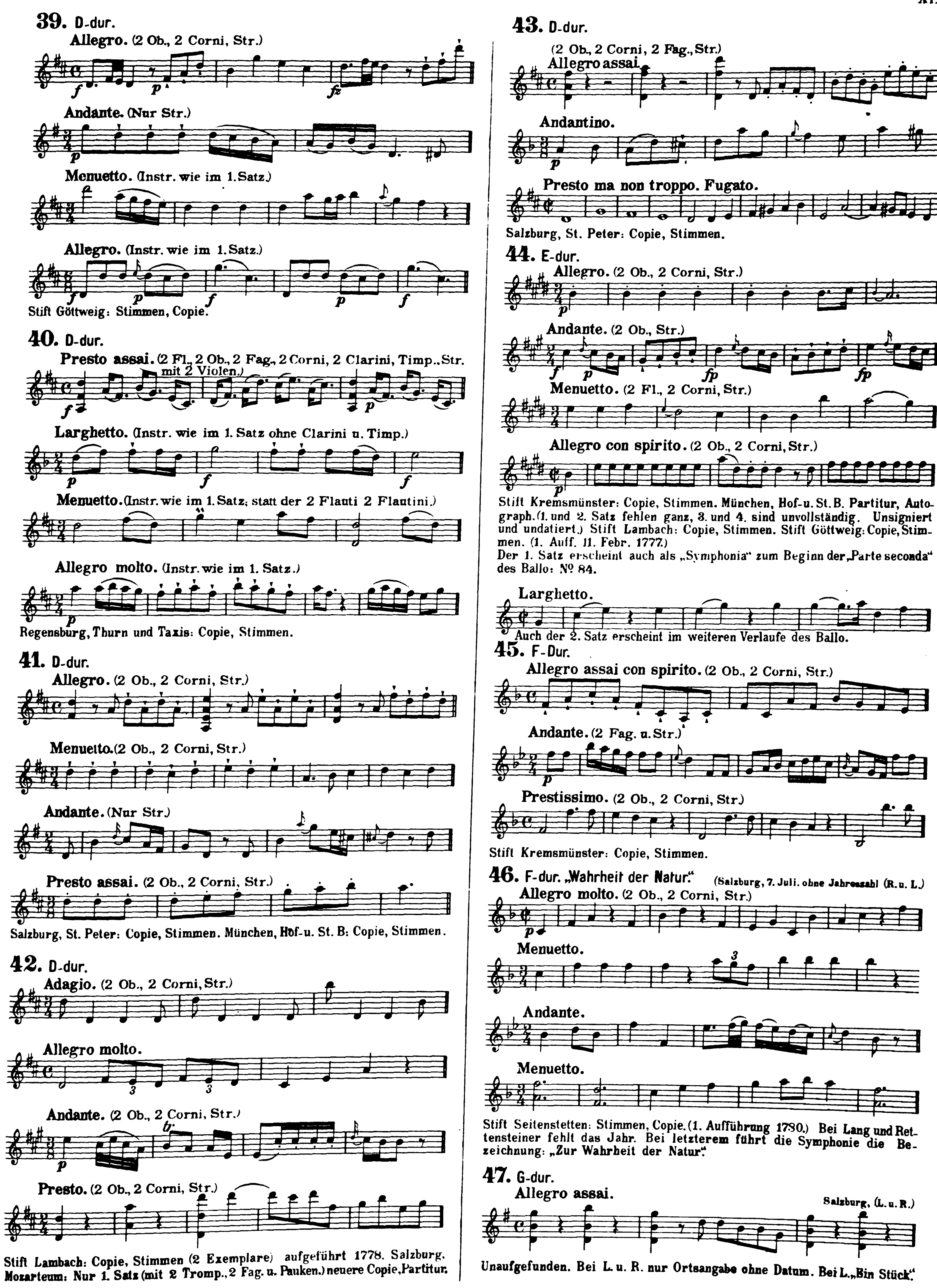
Menuetto.
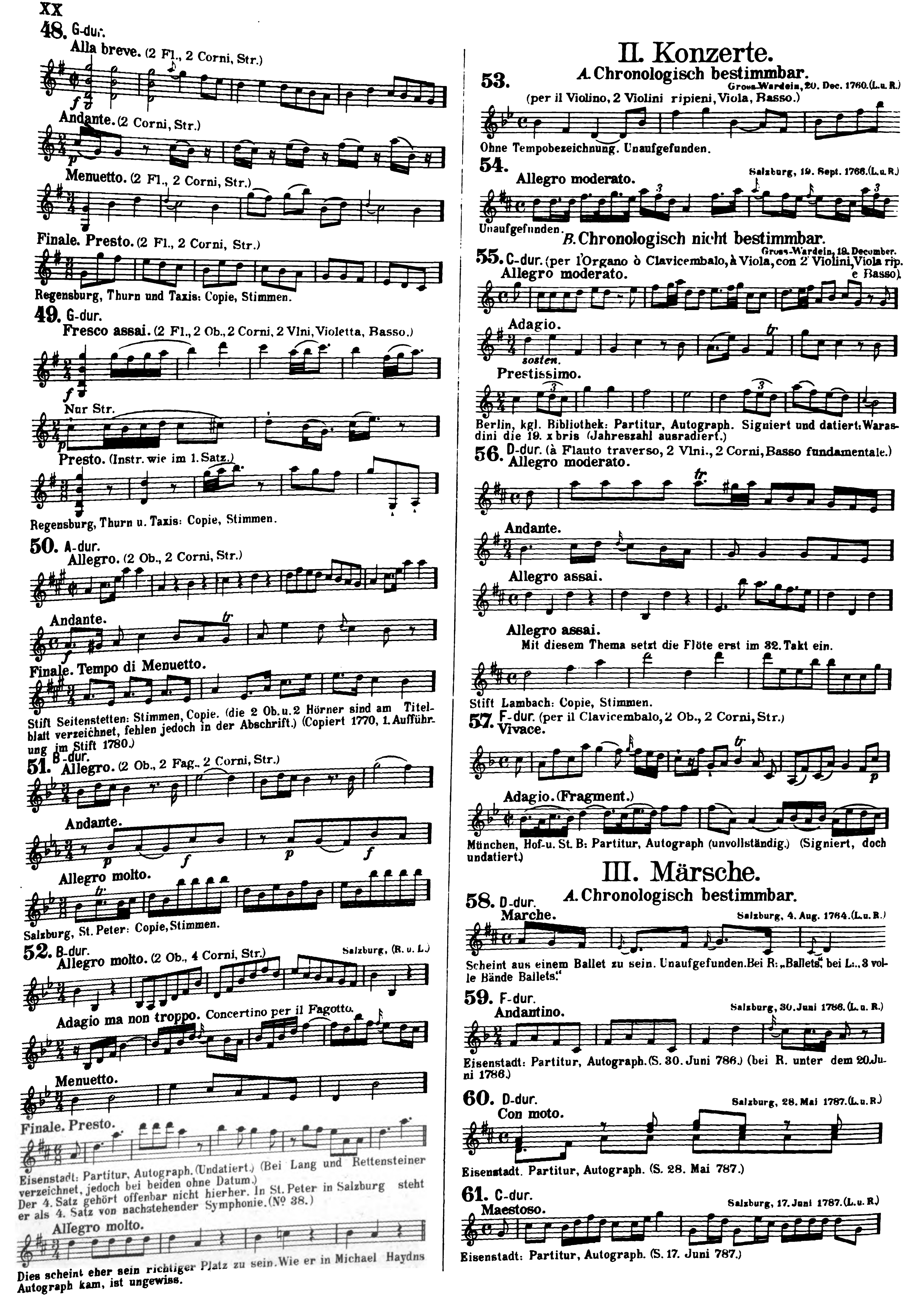
Finale. Presto.

Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.

Der letzte Satz erscheint auch als Finale in folgender Symphonie, die in autogr. Partitur in Eisenstadt liegt (Nº 52), doch gehört er offenbar nicht dazu:

Allegro molto.


39. D-dur.
Allegro. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Andante. (Nur Str.)
Menuetto. (Instr. wie im 1. Satz.)
Allegro. (Instr. wie im 1. Satz.)
Stift Göttweig: Stimmen, Copie.
40. D-dur.
Presto assai. (2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str. mit 2 Violen.)
Larghetto. (Instr. wie im 1. Satz ohne Clarini u. Timp.)
Menuetto. (Instr. wie im 1. Satz; statt der 2 Flauti 2 Flautini.)
Allegro molto. (Instr. wie im 1. Satz.)
Regensburg, Thurn und Taxis: Copie, Stimmen.
41. D-dur.
Allegro. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Menuetto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Andante. (Nur Str.)
Presto assai. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen. München, Hof-u. St. B: Copie, Stimmen.
42. D-dur.
Adagio. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Allegro molto.
Andante. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Presto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Stift Lambach: Copie, Stimmen (2 Exemplare) aufgeführt 1778. Salzburg. Mozarteum: Nur 1. Satz (mit 2 Tromp., 2 Fag. u. Pauken.) neuere Copie, Partitur.
43. D-dur.
(2 Ob., 2 Corni, 2 Fag., Str.)
Allegro assai.
Andantino.
Presto ma non troppo. Fugato.
Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.
44. E-dur.
Allegro. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Andante. (2 Ob., Str.)
Menuetto. (2 Fl., 2 Corni, Str.)
Allegro con spirito. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen. München, Hof-u. St. B. Partitur, Autograph. (1. und 2. Satz fehlen ganz, 3. und 4. sind unvollständig. Unsigniert und undatiert.) Stift Lambach: Copie, Stimmen. Stift Göttweig: Copie, Stimmen. (1. Auff. 11. Febr. 1777.)
Der 1. Satz erscheint auch als „Symphonia" zum Beginn der „Parte seconda" des Ballo: № 84.
Larghetto.
Auch der 2. Satz erscheint im weiteren Verlaufe des Ballo.
45. F-Dur.
Allegro assai con spirito. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Andante. (2 Fag. u. Str.)
Prestissimo. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen.
46. F-dur. „Wahrheit der Natur." (Salzburg, 7. Juli. ohne Jahreszahl (R. u. L.)
Allegro molto. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Menuetto.
Andante.
Menuetto.
Stift Seitenstetten: Stimmen, Copie. (1. Aufführung 1780.) Bei Lang und Rettensteiner fehlt das Jahr. Bei letzterem führt die Symphonie die Bezeichnung: „Zur Wahrheit der Natur."
47. G-dur.
Allegro assai.
Salzburg, (L. u. R.)
Unaufgefunden. Bei L. u. R. nur Ortsangabe ohne Datum. Bei L. „Ein Stück."


48. G-dur.
Alla breve. (2 Fl., 2 Corni, Str.)
Andante. (2 Corni, Str.)
Menuetto. (2 Fl., 2 Corni, Str.)
Finale. Presto. (2 Fl., 2 Corni, Str.)
Regensburg, Thurn und Taxis: Copie, Stimmen.
49. G-dur.
Fresco assai. (2 Fl., 2 Ob., 2 Corni, 2 Vlni, Violetta, Basso.)
Nur Str.
Presto. (Instr. wie im 1. Satz.)
Regensburg, Thurn u. Taxis: Copie, Stimmen.
50. A-dur.
Allegro. (2 Ob., 2 Corni, Str.)
Andante.
Finale. Tempo di Menuetto.
Stift Seitenstetten: Stimmen, Copie. (die 2 Ob. u. 2 Hörner sind am Titelblatt verzeichnet, fehlen jedoch in der Abschrift.) (Copiert 1770, 1. Aufführung im Stift 1780.)
51. B-dur.
Allegro. (2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)
Andante.
Allegro molto.
Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen.
52. B-dur.
Allegro molto. (2 Ob., 4 Corni, Str.)
Salzburg, (R. u. L.)
Adagio ma non troppo. Concertino per il Fagotto.
Menuetto.
Finale. Presto.
Eisenstadt: Partitur, Autograph. (Undatiert.) (Bei Lang und Rettensteiner verzeichnet, jedoch bei beiden ohne Datum.)
Der 4. Satz gehört offenbar nicht hierher. In St. Peter in Salzburg steht er als 4. Satz von nachstehender Symphonie. (№ 38.)
Allegro molto.
Dies scheint eher sein richtiger Platz zu sein. Wie er in Michael Haydns Autograph kam, ist ungewiss.
II. Konzerte.
A. Chronologisch bestimmbar.
53.
Gross-Wardein, 20. Dec. 1760. (L. u. R.)
(per il Violino, 2 Violini ripieni, Viola, Basso.)
Ohne Tempobezeichnung. Unaufgefunden.
54.
Salzburg, 19. Sept. 1766. (L. u. R.)
Allegro moderato.
Unaufgefunden.
B. Chronologisch nicht bestimmbar.
55. C-dur. (per l'Organo ò Clavicembalo, à Viola, con 2 Violini, Viola rip. e Basso.)
Gross-Wardein, 19. December.
Allegro moderato.
Adagio.
sosten.
Prestissimo.
Berlin, kgl. Bibliothek: Partitur, Autograph. Signiert und datiert: Waradini die 19. xbris (Jahreszahl ausradiert.)
56. D-dur. (à Flauto traverso, 2 Vlni., 2 Corni, Basso fundamentale.)
Allegro moderato.
Andante.
Allegro assai.
Allegro assai.
Mit diesem Thema setzt die Flöte erst im 32. Takt ein.
Stift Lambach: Copie, Stimmen.
57. F-dur. (per il Clavicembalo, 2 Ob., 2 Corni, Str.)
Vivace.
Adagio. (Fragment.)
München, Hof-u. St. B: Partitur, Autograph (unvollständig.) (Signiert, doch undatiert.)
III. Märsche.
A. Chronologisch bestimmbar.
58. D-dur.
Marche.
Salzburg, 4. Aug. 1764. (L. u. R.)
Scheint aus einem Ballet zu sein. Unaufgefunden. Bei R: „Ballets", bei L: „3 volle Bände Ballets."
59. F-dur.
Andantino.
Salzburg, 30. Juni 1786. (L. u. R.)
Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 30. Juni 786.) (bei R. unter dem 20. Juni 1786.)
60. D-dur.
Con moto.
Salzburg, 28. Mai 1787. (L. u. R.)
Eisenstadt. Partitur, Autograph. (S. 28. Mai 787.)
61. C-dur.
Maestoso.
Salzburg, 17. Juni 1787. (L. u. R.)
Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 17. Juni 787.)

62. D-dur. Con maestà. Salzburg, 7. Juli 1787. (R. u. L.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 7. Juli 787.)

63. D-dur. 3. Aug. 1787. (R. u. L.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (Nur Datum, keine Ortsangabe und keine Tempobezeichnung.)

64. D-dur. Andantino. Salzburg, 12. Juni 1790. (L. u. R.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (S. 12. Juni 790.)

65. C-dur. Salzburg, 6. Aug. 1795. (L. u. R.)

Salzburg, St. Peter: Partitur, Autograph. (Keine Tempobezeichnung. Aufschrift: Marcia Turchese à più Stromenti. S. 6ta Augusti 795.) München Hof- u. St. B: Copie, 2 händiger Klavierauszug.

66. C-dur. Salzburg, 22. April 1803. (R. u. L.)
Maestoso. (2 Fl., 2 Ob., 2 Clarinetti, 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Timp., Str.)

München, Hof- u. St. B: Partitur, Autograph (S. 22. Apr. 803.) 2 Exemplare, beide Partitur und Autograph. Beide signiert und datiert.

B. Chronologisch nicht bestimmbar.

67. C-dur. „National-Marsch". Andante. (L. u. R.)

Corni in F.

Unaufgefunden

68. Andante. D-dur. (R. u. L.)

Eisenstadt: Partitur, Autograph. (Undatiert.)

IV. Menuette.

A. Chronologisch bestimmbar.

69. Menuetti. Salzburg, 7. Febr. 1783. (R. u. L.)

Unaufgefunden.

70. 6 Menuetti. (2 Ob., 2 Corni, 2 Vlni., B.) Salzburg, 23. Jan. 1784. (R. u. L.)

(2 Ob., 2 Corni, 2 Vlni., B.)

(2 Ob., 2 C., 2 Vlni., B.)

(2 Ob., 2 C., 2 Vlni., B.)

(2 Ob., 2 C., 2 Vlni., B.)

(2 Ob., 2 C., 2 Vlni., B.)

Salzburg, Städtisches Museum: Partitur, Autograph. (Salzburg, 23. Jan. 1784.) Sämtliche Menuette sind ohne Viola.

71. Menuetti. Salzburg, 19. Jan. 1786. (L. u. R.)

Unaufgefunden.

72. Menuetti. Salzburg, Febr. 1786, bei L. 12. Febr. 1786, bei R. 2. Febr. 1786.
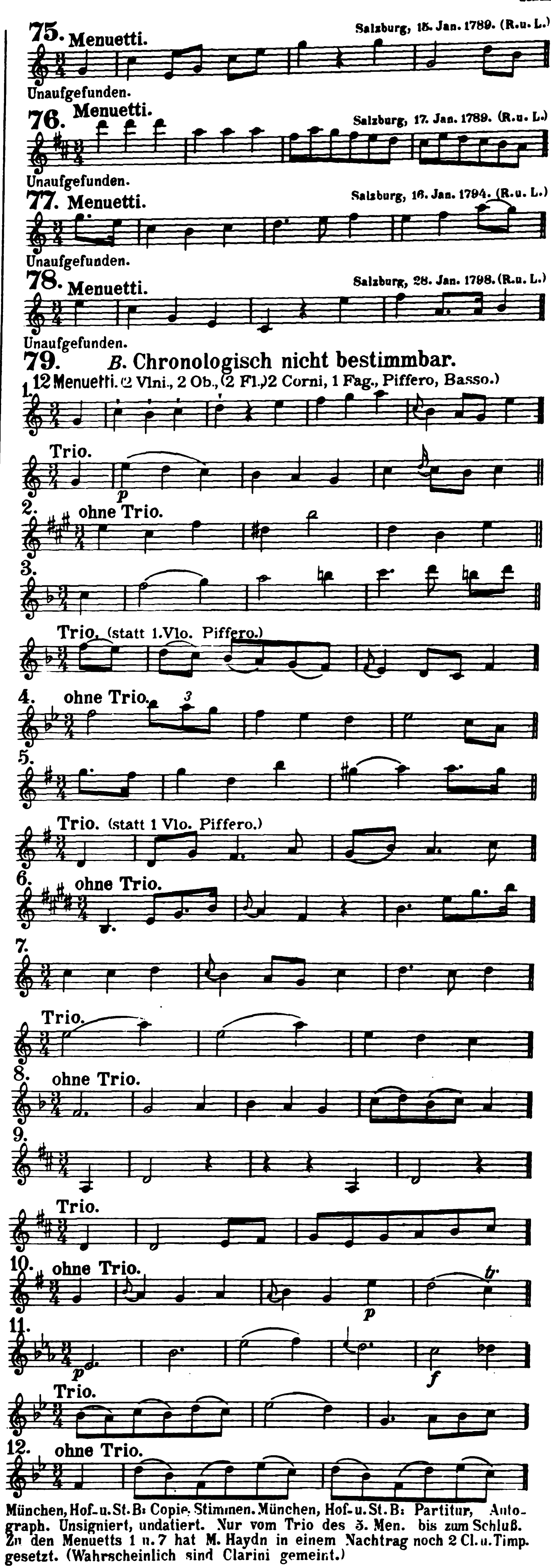
Unaufgefunden.

73. Menuetti. Salzburg, 20. Aug. 1786. (R. u. L.)

Unaufgefunden.

74. Menuetti. Salzburg, 22. Aug. 1786. (R. u. L.)

Unaufgefunden.



75. Menuetti. Salzburg, 15. Jan. 1789. (R. u. L.)

Unaufgefunden.

76. Menuetti. Salzburg, 17. Jan. 1789. (R. u. L.)

Unaufgefunden.

77. Menuetti. Salzburg, 16. Jan. 1794. (R. u. L.)

Unaufgefunden.

78. Menuetti. Salzburg, 28. Jan. 1798. (R. u. L.)

Unaufgefunden.

79. ### *B.* Chronologisch nicht bestimmbar.

12 Menuetti. (2 Vlni., 2 Ob., (2 Fl.) 2 Corni, 1 Fag., Piffero, Basso.)

1.

Trio.

2. ohne Trio.

3.

Trio. (statt 1. Vlo. Piffero.)

4. ohne Trio.

5.

Trio. (statt 1 Vlo. Piffero.)

6. ohne Trio.

7.

Trio.

8. ohne Trio.

9.

Trio.

10. ohne Trio.

11.

Trio.

12. ohne Trio.

München, Hof- u. St. B: Copie, Stimmen. München, Hof- u. St. B: Partitur, Autograph. Unsigniert, undatiert. Nur vom Trio des 3. Men. bis zum Schluß. Zu den Menuetts 1 u. 7 hat M. Haydn in einem Nachtrag noch 2 Cl. u. Timp. gesetzt. (Wahrscheinlich sind Clarini gemeint.)

80. 12 Menuetti.

1.

Trio.

2. ohne Trio.

3.

Trio.

4. ohne Trio.

5.

Trio.

6. ohne Trio.

7.

Trio.

8. ohne Trio.

9.

Trio.

10. ohne Trio.

11.
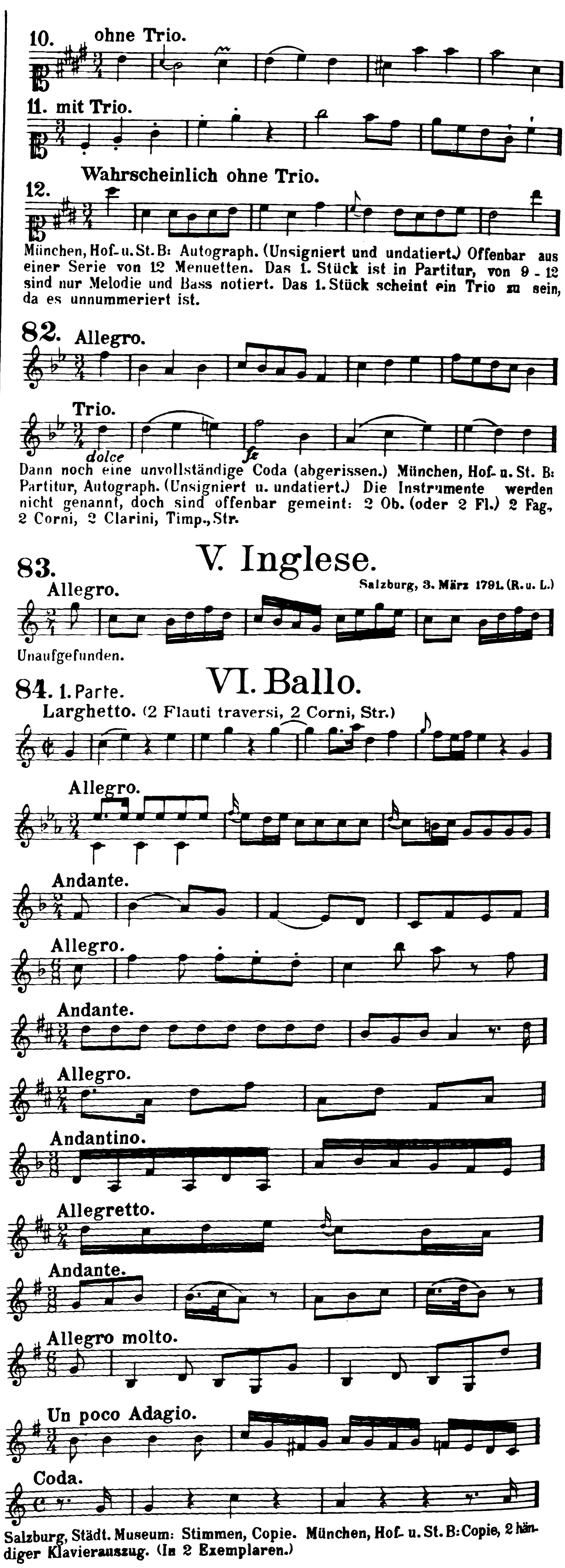
Trio.

12. ohne Trio.

München, Hof- u. St.B: Copie, 2 händiger Klavierauszug.

81. (2 Ob., 2 Fag., 2 Vlni, B., ohne Viola.)

9. mit Trio.



2. Parte.

Allegro.
Symphonia.

Vergl. № 44.

Andantino.

Allegretto.

Presto.

Allegretto.

sempre p

Andante.

Maggiore.

Minore.

sempre p

Larghetto.

Maggiore. Allegro non troppo.

Minore.

sempre p

Allegro moderato.

Allegretto.
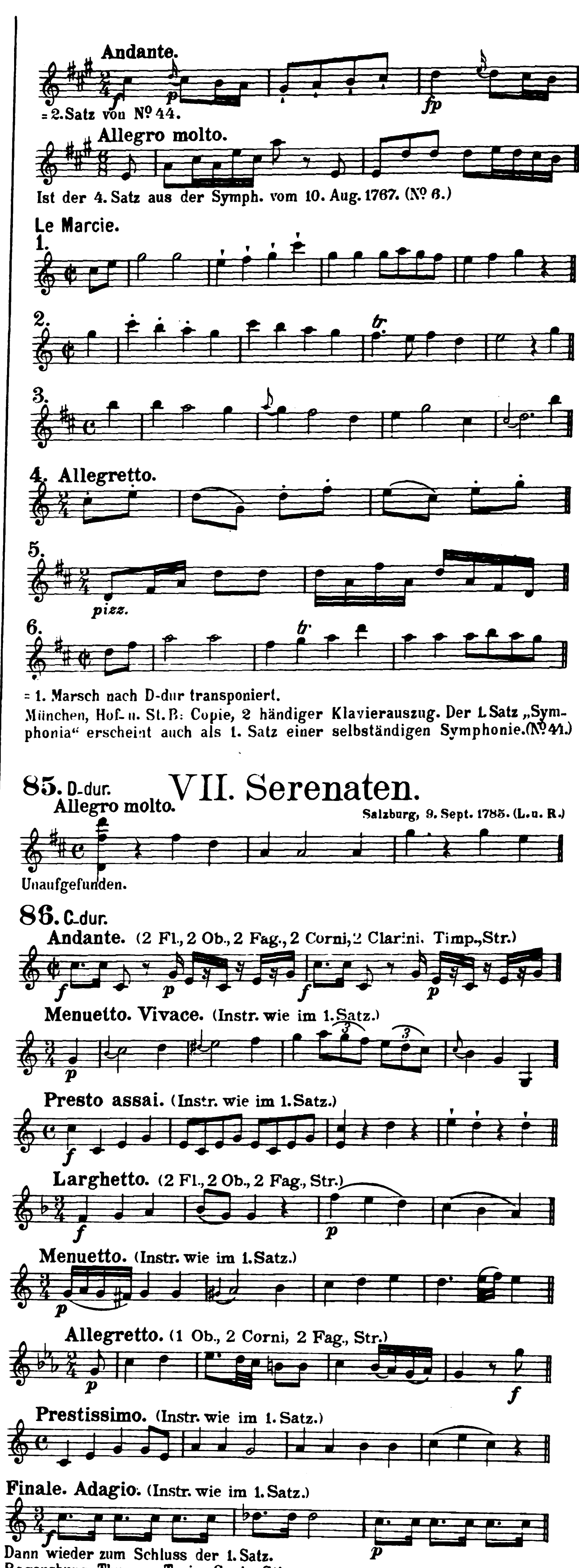
Allegro molto.

Finale. Allegro.

Presto assai.

Vergl. Finale von № 41 (Symphonie in D-dur.)

Menuetto.



87. D-dur.

Allegro assai. (Vlno. princip., 1 Corno, 1 Trombone, 1 Vcl. concertante, 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Clarini, Str.)

f p f p

Andante.

Menuetto.

Adagio.

Allegro molto.

Menuetto.

Recitat. Allegro.

p f p

Aria. Andante.

Finale. Presto.

f

Marcia. Adagio. Viol. princip. Tutti Addio. **Andante.**

Violini

Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. München, Hof-u. St. B: Stimmen, Copie. (Als „Cassatio“ bezeichnet und unvollständig, da nur Satz 1, 2, 3, 6, 9 vorhanden sind.)

88. A-dur.

Maestoso. (2 Fl., 2 Ob., 2 Clarinetti, 2 Fag., 2 Corni, Str.)

f p f f

Presto. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

f

Andantino. (2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., Str.)

p

Menuetto. (2 Fl., 2 Ob., 2 Clarinetti, 2 Fag., 2 Corni, Str.)

Presto. (2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Str.)

f

Menuetto. Vivace. (Instr. wie im 1. Satz.)

Fl.

Andante. (2 Fl., 2 Clarinetti, Str.) Viol.

Fl.
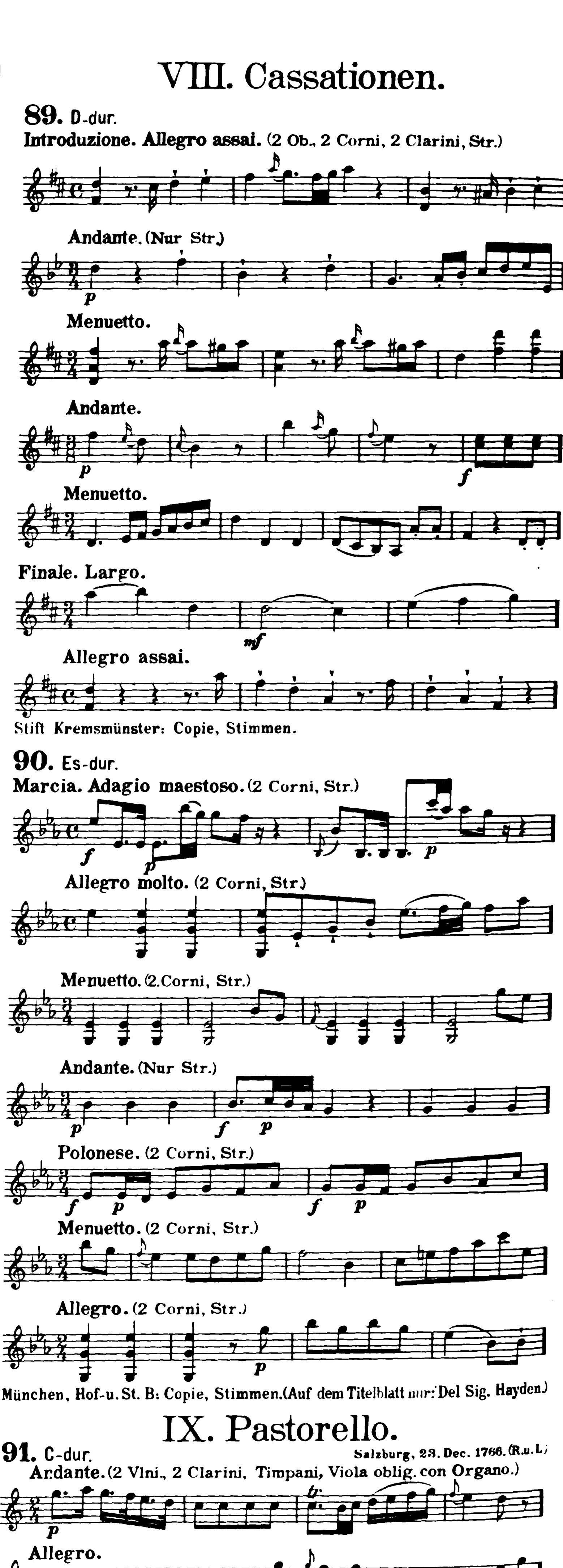
p f

Finale. Prestissimo. (Instr. wie im 1. Satz.)

Fl.

p

Regensburg, Thurn und Taxis: Copie, Stimmen.



X. Divertimenti.

A. Chronologisch bestimmbar.

92. B-dur. (Ob., Fag., Vlno., Va., B.)
Allegro ma non troppo. Salzburg, 18. Sept. 1774. (R. u. L.)

Adagio. Ob.

Menuetto.

Finale. Allegro molto.

Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. München, Hof-u. St. B: Copie, Stimmen. Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen. (Quintett.)

93. D-dur. (2 Vln., Va., Cb.)
Marcia. Salzburg, 31. Mai 1782. (R. u. L.)

Allegro molto.

Menuetto. Allegretto.

Rondo. Andante.

Finale. Lieto assai. (Variationen.)

München: Hof-u. St. B: Partitur, Autograph. Am Ende des Marsches: 31. Maji, am Schluß des Werkes: Salisburgi, 27. Maji 782. Der Einleitungsmarsch wurde also 4 Tage später hinzucomponiert. Raudnitz, Lobkowitz: Copie, Stimmen. Berlin, kgl. Bibliothek: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie. (Stimmen.) Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen. (Einleitungsmarsch fehlt.) Wien, Ges. d. M: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie, Rue Kohlmarkt № 269. (Stimmen.)

94. G-dur. (Vlo., Va., Fl., Corno e Fag.)
Marcia. Andantino. Salzburg, 17. Juni 1785. (Nach L. u. R. 16. Juni 1783.)

Fl. 1. Vlo.

Allegro spiritoso.

Menuetto.

Andante. Fl. 1. Vl.

Menuetto. Allegretto.

Polonese. Fl. 1. Vl.

Allegretto.

Finale. Presto. Fl. 1. Vl.

München, Hof-u. St. B: Autograph, Partitur, (S. 17 Juny 785.) Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen. (Quintett.) Eisenstadt: Copie, Stimmen.

95. D-dur. (2 Ob., 2 Corni, 2 Fag.)
Allegro molto. Salzburg, 9. März 1786. (R. u. L.)

Menuetto.

Andante. Grazioso.

Menuetto.

Finale. Presto.

Eisenstadt: Partitur, Autograph? (Undatiert.)

96. G-dur. (Ob., 2 Corni, Fag., Viola, Violone.)
Spiritoso. Salzburg, 4. Sept. 1790. (R. u. L.)

Adagio.

Menuetto.

Finale. Vivace.

Eisenstadt: Partitur. (Undatiert.)

B. Chronologisch nicht bestimmbar.

97. C-dur. (2 Corni di Bassetto, 2 Corni di caccia, Fag.)
Allegro molto. (L. u. R.)

Unaufgefunden.

98. C-dur. (Oboe principale, Viola, Basso.)
Allegro.

Menuetto.

Aria. Adagio.

Menuetto.

Andante. (Thema mit Variationen.)

Salzburg, Mozarteum: Copie, Stimmen.

99. C-dur. (Violino conc., Violonc. conc. e Violine.)

Allegro moderato.

Adagio.

Menuetto.

Presto.

München, Hof-u. St. B: Copie, Stimmen.

100. D-dur. (Fl. traverso, Ob., Corno, Fag.)

Marcia. Andante.

Allegro.

Menuetto.

Andante siciliano.

Menuetto.

Finale. Prestissimo.

Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.

101. D-dur. (2 Vlni., Basso.)

Allegro.

Andante cantabile.

Finale. Presto.

Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie.

102. Es-dur. (2 Vlni., Basso.)
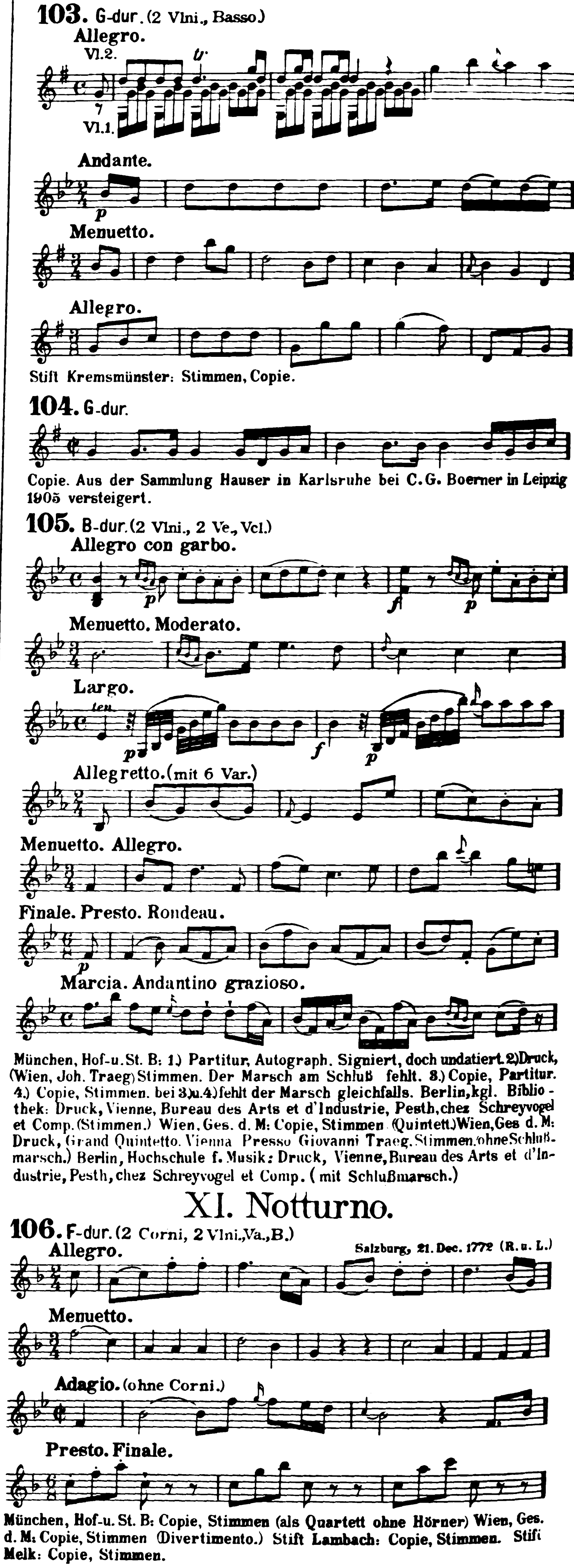
Adagio.

Allegro.

Menuetto.

Menuetto.

Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen.



103. G-dur. (2 Vlni., Basso.)

Allegro.

Andante.

Menuetto.

Allegro.

Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie.

104. G-dur.

Copie. Aus der Sammlung Hauser in Karlsruhe bei C. G. Boerner in Leipzig 1905 versteigert.

105. B-dur. (2 Vlni., 2 Ve., Vcl.)

Allegro con garbo.

Menuetto. Moderato.

Largo.

Allegretto. (mit 6 Var.)

Menuetto. Allegro.

Finale. Presto. Rondeau.

Marcia. Andantino grazioso.

München, Hof-u. St. B: 1.) Partitur, Autograph. Signiert, doch undatiert. 2.) Druck, (Wien, Joh. Traeg) Stimmen. Der Marsch am Schluß fehlt. 3.) Copie, Partitur. 4.) Copie, Stimmen. bei 3.) u. 4.) fehlt der Marsch gleichfalls. Berlin, kgl. Bibliothek: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie, Pesth, chez Schreyvogel et Comp. (Stimmen.) Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen (Quintett.) Wien, Ges d. M: Druck, (Grand Quintetto. Vienna Presso Giovanni Traeg. Stimmen. (ohne Schlußmarsch.) Berlin, Hochschule f. Musik: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie, Pesth, chez Schreyvogel et Comp. (mit Schlußmarsch.)

XI. Notturno.

106. F-dur. (2 Corni, 2 Vlni., Va., B.)

Allegro. — Salzburg, 21. Dec. 1772 (R. u. L.)

Menuetto.

Adagio. (ohne Corni.)

Presto. Finale.

München, Hof-u. St. B: Copie, Stimmen (als Quartett ohne Hörner) Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen (Divertimento.) Stift Lambach: Copie, Stimmen. Stift Melk: Copie, Stimmen.

XII. Partita.

107. F-dur. Pressburg, 22. Dec. 1762. (L. u. R.)

Allegro molto. (2 Clarinetti, 2 Corni di caccia, Fagotto.)

Unaufgefunden.

XIII. Quintette.

A. Chronologisch bestimmbar.

108. C-dur. (2 Vlni., 2 Viole, Basso.) Salzburg, 17. Febr. 1773. (R. u. L.)

Allegro spiritoso.

Adagio cantabile.

Menuetto. Allegretto.

Rondo. Allegro molto.

Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen. (3 Exemplare.) Stift Göttweig: Stimmen, Copie. Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. Stift Heiligenkreuz: Copie, Stimmen. Wien, Ges. d. M: Druck, Quintetto Concertant pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, dedié à Mr Puppo, Professeur. Composé par Joseph Haydn, Op. 88. Offenbach s/M chez Jean André. Irrtümlich Joseph Haydn zugeschrieben.

109. G-dur. (2 Vlni., 2 Viole, Violoncello.) Salzburg, 1. Dec. 1773. (R. u. L.)

Allegro brillante.

Adagio affettuoso.

Menuetto. Allegretto.

Presto.

Salzburg, St. Peter: Copie, Stimmen. Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen. Stift Heiligenkreuz: Copie, Stimmen. Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen. (2 Exemplare.)

110. F-dur. (2 Violini, 2 Viole, Basso.) Salzburg, 27. Mai 1784. (L. u. R.)

Allegro molto.

Menuetto.

Adagio.

Finale. Rondo. Presto.
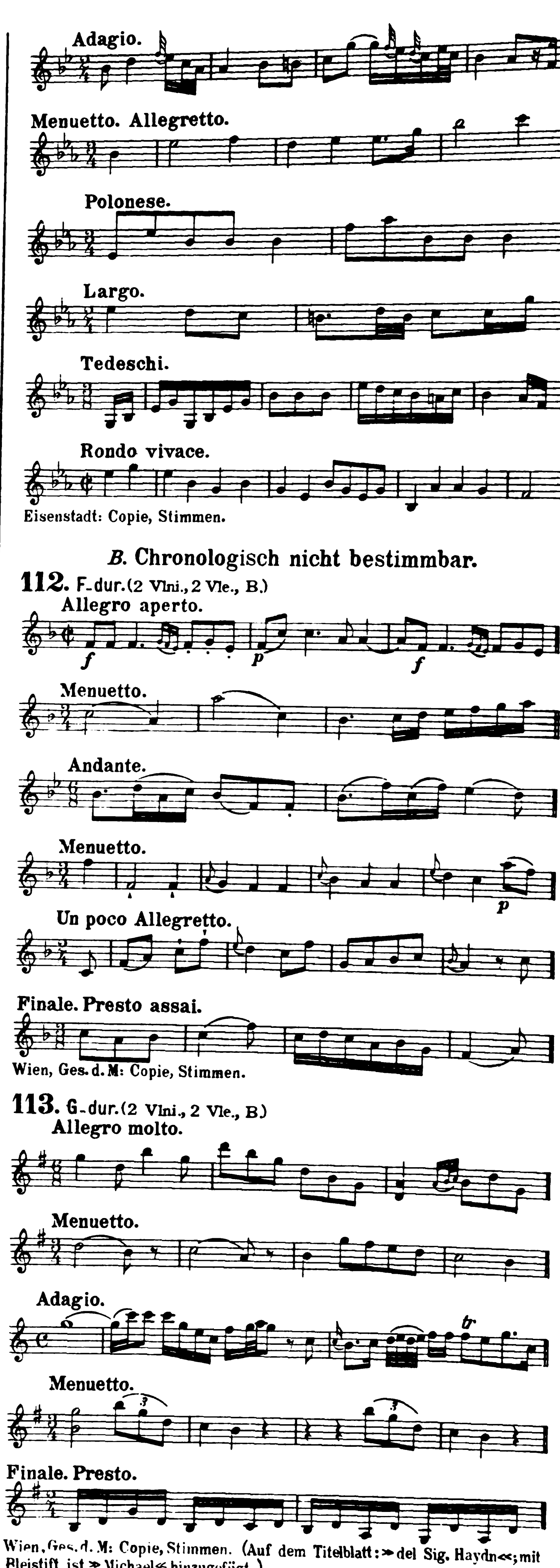
Eisenstadt: Copie, Stimmen. Wien, Ges. d. Musikfr: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie. Pesth, chez Schreyvogel et Comp. Wien, Ges. d. Musikfr: Copie, Stimmen. (2 Exemplare.)

111. Es-dur. (Clarinetto, Corno di caccia, Violino, Viola, Fagotto.) Salzburg, 4. Juli 1790. (L. u. R.)

Andante. Marcia.

Allegro.

Menuetto.



Adagio.

Menuetto. Allegretto.

Polonese.

Largo.

Tedeschi.

Rondo vivace.

Eisenstadt: Copie, Stimmen.

B. Chronologisch nicht bestimmbar.

112. F-dur. (2 Vlni., 2 Vle., B.)

Allegro aperto.

Menuetto.

Andante.

Menuetto.

Un poco Allegretto.

Finale. Presto assai.

Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.

113. G-dur. (2 Vlni., 2 Vle., B.)

Allegro molto.

Menuetto.

Adagio.

Menuetto.

Finale. Presto.

Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen. (Auf dem Titelblatt: »del Sig. Haydn«; mit Bleistift ist »Michael« hinzugefügt.)

114. G-dur. (2 Vlni., 2 Vle., B.)
Allegro molto.
p
Menuetto.
Adagio.
tr
Menuetto.
tr
Finale. (Ohne Tempobezeichnung.)
p
Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen. (Auf dem Titelblatt nur: » del Sig. Haydn«; mit Bleistift ist »Michael« hinzugefügt.)

XIV. Quartette.

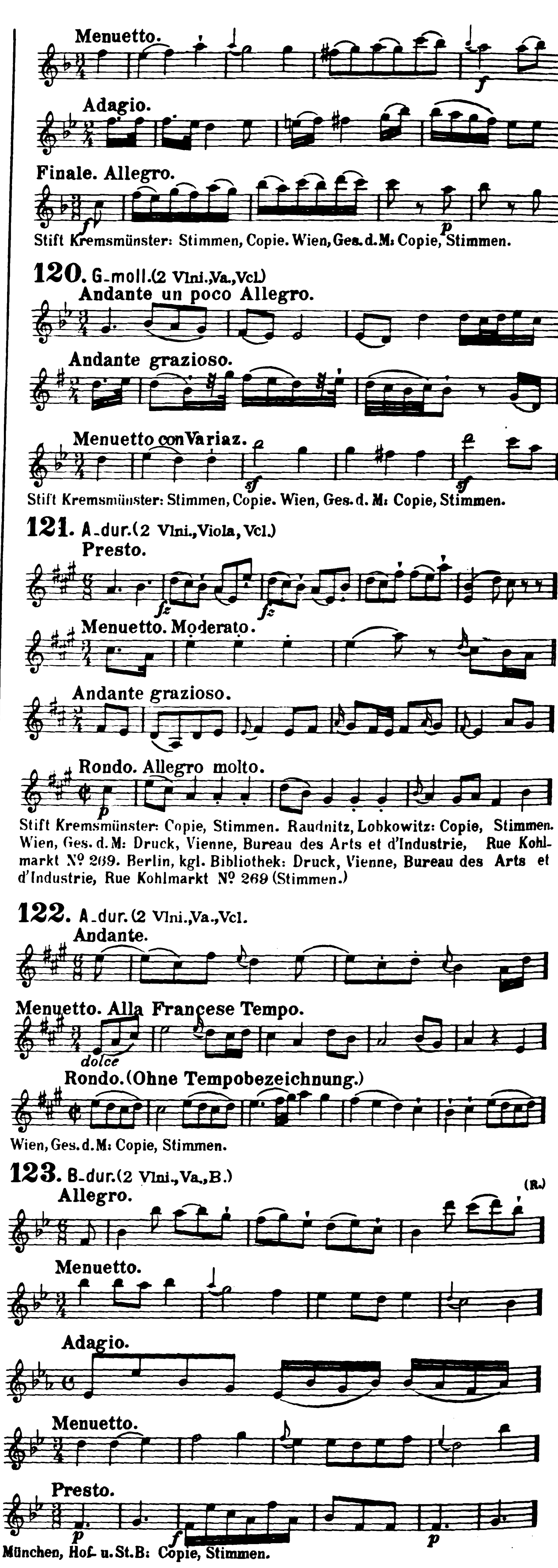
115. C-dur. (Corno ingl., Violino, Violoncello e Violone.)
Allegro con spirito. Salzburg 3. Aug. 1795. (R. u. L.)
Adagio.
Finale. Presto. Rondo.
Eisenstadt: Stimmen, Copie.

116. C-dur. (2 Vlni., Va., Vcl.)
Andante. Un poco allegro.
Menuetto. Un poco allegro.
f *p*
Finale. Allegro.
fp
Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen. Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.

117. D-dur. (Fl., Vlo., Va., B.)
Allegro.
tr *tr*
Rondo.
Minore.
Regensburg, Thurn u. Taxis: Copie, Stimmen.

118. Es-dur. (2 Vlni., Va., Vcl.)
Andante.
Menuetto.
p *f*
Allegretto.
sf
Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.

119. F-dur. (2 Vlni., Va., Vcl.)
Allegro moderato.
f


Menuetto.
f
Adagio.
Finale. Allegro.
f *p*
Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.

120. G-moll. (2 Vlni., Va., Vcl.)
Andante un poco Allegro.
Andante grazioso.
Menuetto con Variaz.
sf *sf*
Stift Kremsmünster: Stimmen, Copie. Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.

121. A-dur. (2 Vlni., Viola, Vcl.)
Presto.
fz *fz*
Menuetto. Moderato.
Andante grazioso.
Rondo. Allegro molto.
p
Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen. Raudnitz, Lobkowitz: Copie, Stimmen. Wien, Ges. d. M: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie, Rue Kohlmarkt № 269. Berlin, kgl. Bibliothek: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie, Rue Kohlmarkt № 269 (Stimmen.)

122. A-dur. (2 Vlni., Va., Vcl.
Andante.
Menuetto. Alla Francese Tempo.
dolce
Rondo. (Ohne Tempobezeichnung.)
Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.

123. B-dur. (2 Vlni., Va., B.)
Allegro. (R.)
Menuetto.
Adagio.
Menuetto.
Presto.
p *f* *p*
München, Hof- u. St. B: Copie, Stimmen.

124. B-dur. (2 Vlni., Va., Vcl.)
Andante comodo.
a mezza voce
Menuetto.
Rondo. Allegro.
Stift Kremsmünster: Copie, Stimmen. Wien, Ges. d. M: Copie, Stimmen.
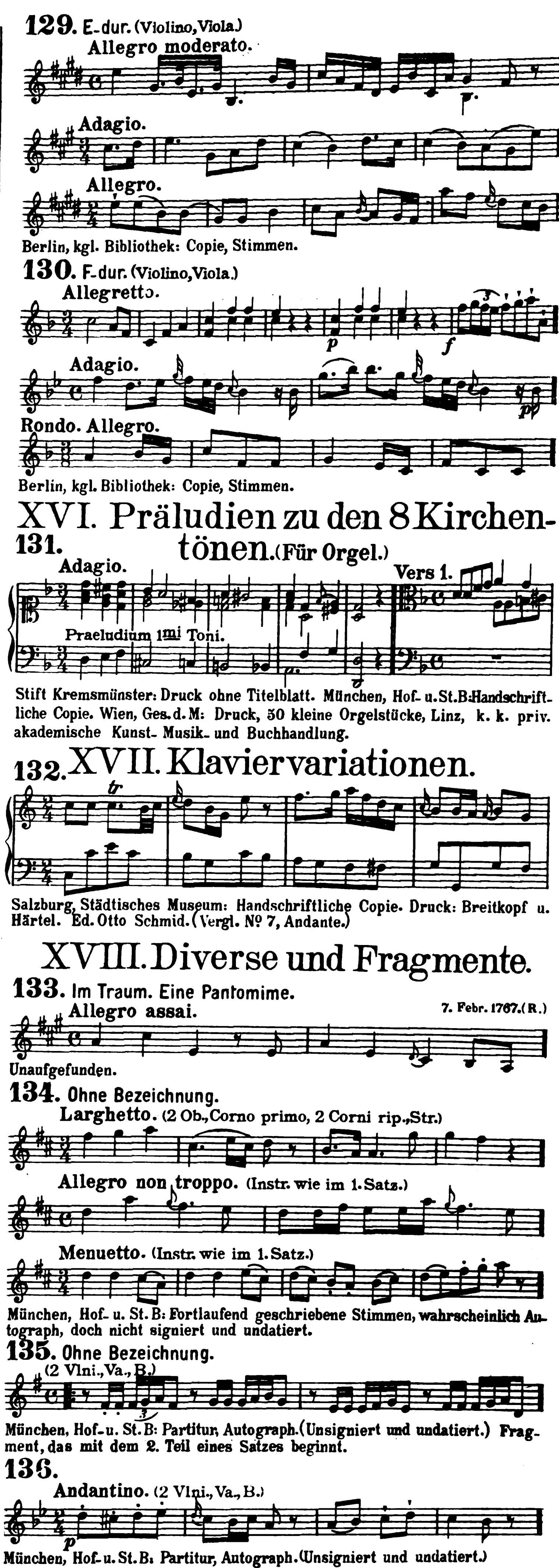
125. B-dur.
Marcia. *ten.* *fz*
Allegro assai. *tr*
Menuetto. Allegretto.
Molto Adagio e cantabile.
Menuetto.
Rondo. Presto. *p*
Raudnitz, Lobkowitz: Copie, Stimmen. München, Hof- u. St. B: Part. Autograph. Signiert, doch undatiert. Unvollständig. (1-3 vorhanden, 4 nur teilweise, 5. u. 6. fehlen.) Wien, Ges. d. M: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie, Rue Kohlmarkt № 269. Kgl. Bibliothek: Druck, Vienne, Bureau des Arts et d'Industrie, Rue Kohlmarkt № 269. Stimmen.

XV. Sonaten.

126. B-dur. (2 Vlni., Violone, Organo.)
Andante. (L. u. R.)
Unaufgefunden.

127. C-dur. (Violino, Viola.)
Allegro.
Adagio.
Rondo. Con spirito.
Berlin, kgl. Bibliothek: Copie, Stimmen.

128. D-dur. (Violino, Viola.)
Allegro.
Adagietto.
Allegro non troppo. *mf*
Tempo di Menuetto.
Zum Schluß wieder das »Allegro non troppo.«
Berlin, kgl. Bibliothek: Copie, Stimmen.



129. E-dur. (Violino, Viola.)
Allegro moderato.
Adagio.
Allegro.
Berlin, kgl. Bibliothek: Copie, Stimmen.

130. F-dur. (Violino, Viola.)
Allegretto. *p* *f*
Adagio. *pp*
Rondo. Allegro.
Berlin, kgl. Bibliothek: Copie, Stimmen.

XVI. Präludien zu den 8 Kirchentönen. (Für Orgel.)

131.
Adagio. Vers 1.
Praeludium 1mi Toni.
Stift Kremsmünster: Druck ohne Titelblatt. München, Hof- u. St. B: Handschriftliche Copie. Wien, Ges. d. M: Druck, 50 kleine Orgelstücke, Linz, k. k. priv. akademische Kunst- Musik- und Buchhandlung.

132. XVII. Klaviervariationen.

Salzburg, Städtisches Museum: Handschriftliche Copie. Druck: Breitkopf u. Härtel. Ed. Otto Schmid. (Vergl. № 7, Andante.)

XVIII. Diverse und Fragmente.

133. Im Traum. Eine Pantomime.
Allegro assai. 7. Febr. 1767. (R.)
Unaufgefunden.
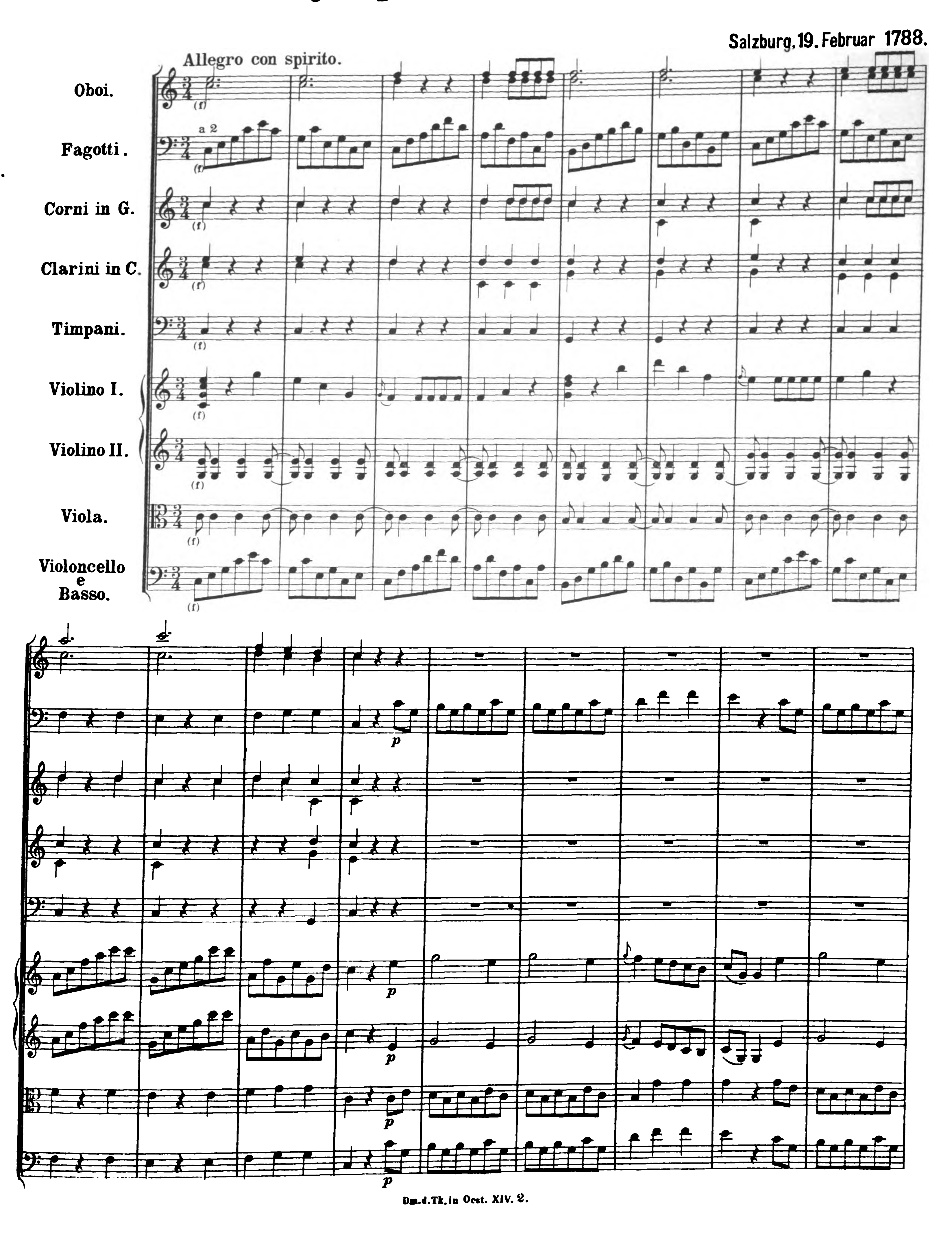
134. Ohne Bezeichnung.
Larghetto. (2 Ob., Corno primo, 2 Corni rip., Str.)
Allegro non troppo. (Instr. wie im 1. Satz.)
Menuetto. (Instr. wie im 1. Satz.)
München, Hof- u. St. B: Fortlaufend geschriebene Stimmen, wahrscheinlich Autograph, doch nicht signiert und undatiert.
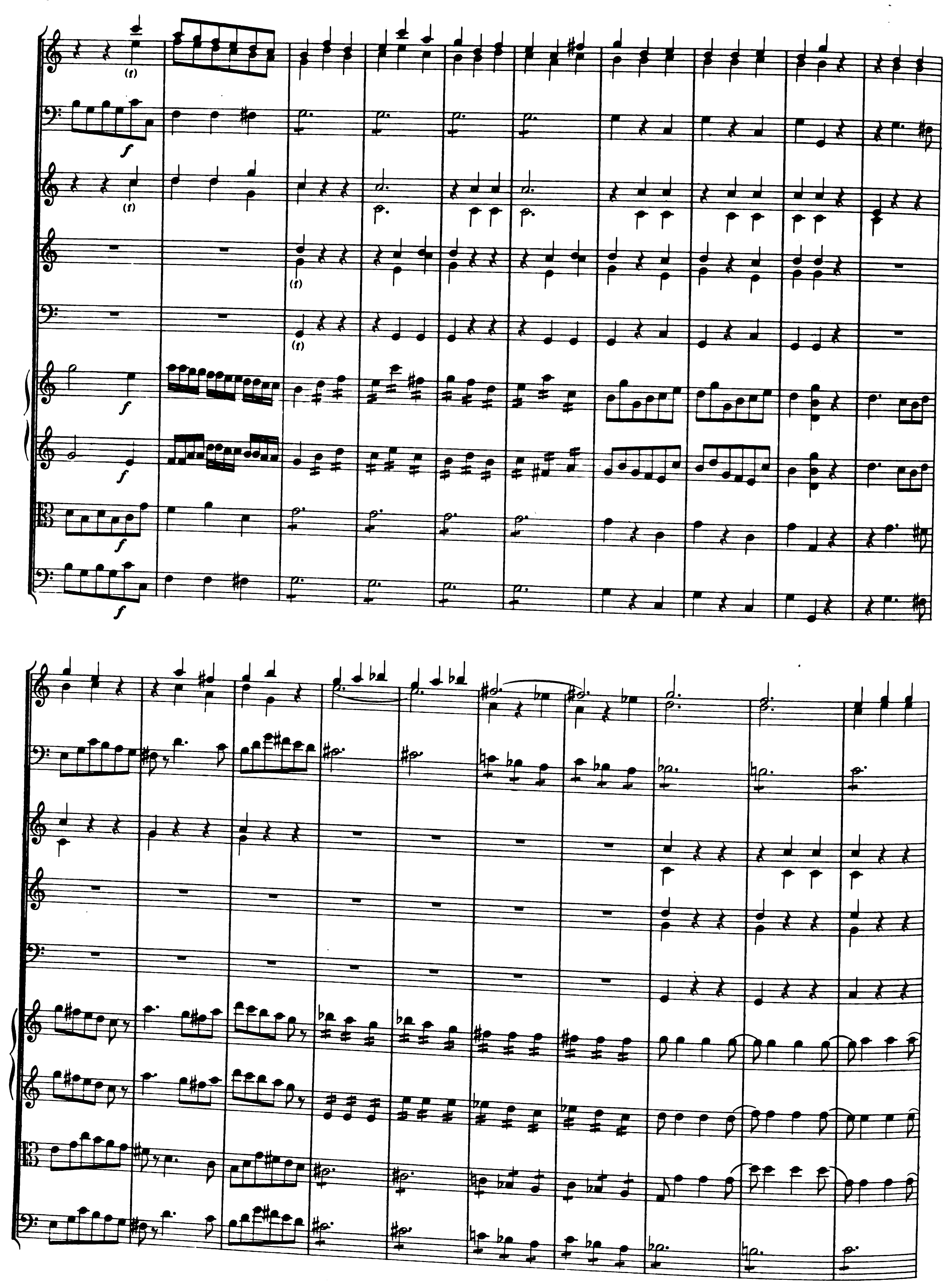
135. Ohne Bezeichnung.
(2 Vlni., Va., B.)
München, Hof- u. St. B: Partitur, Autograph. (Unsigniert und undatiert.) Fragment, das mit dem 2. Teil eines Satzes beginnt.
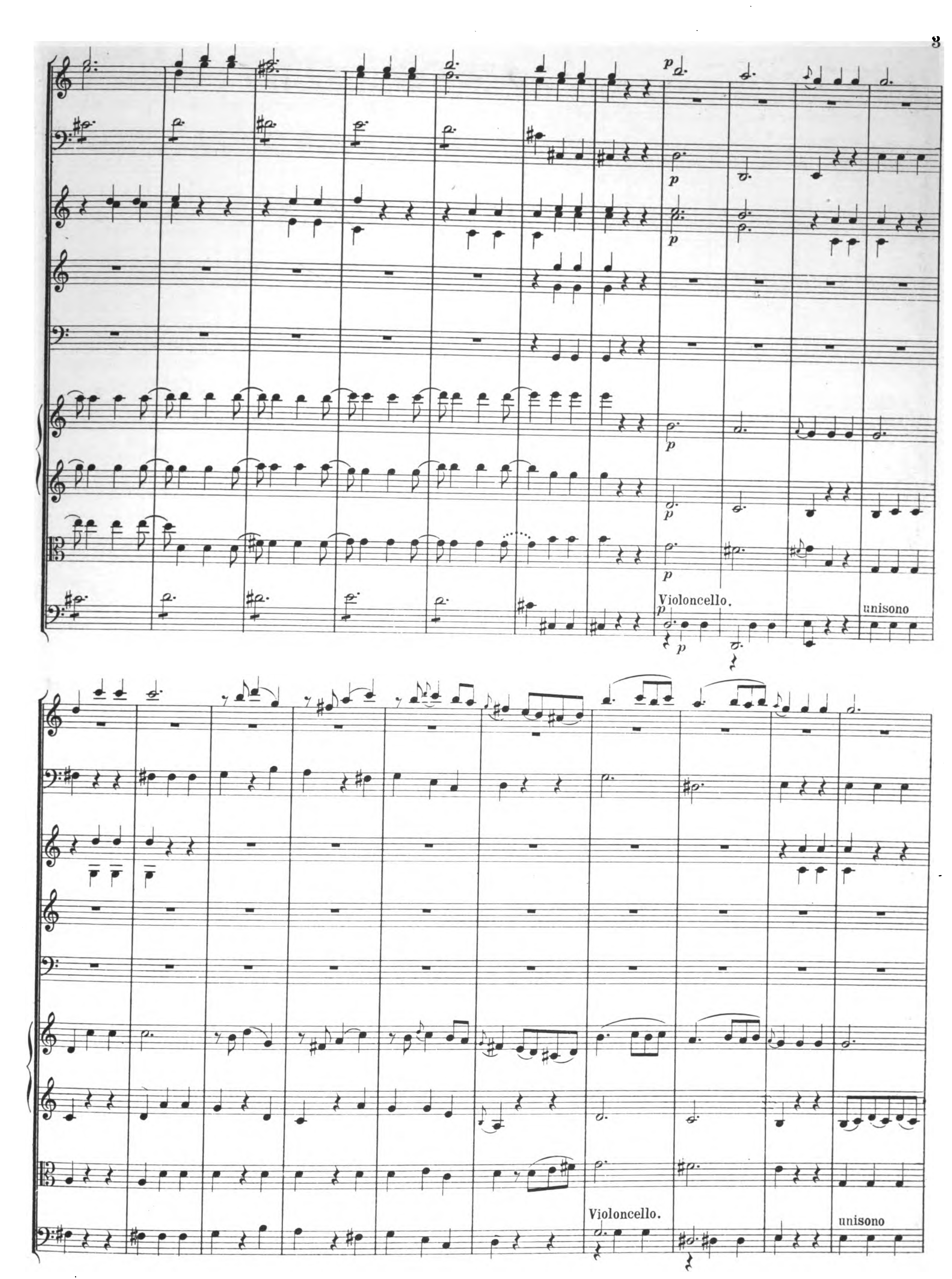
136.
Andantino. (2 Vlni., Va., B.) *p*
München, Hof- u. St. B: Partitur, Autograph. (Unsigniert und undatiert.)

Symphonie in C-dur.
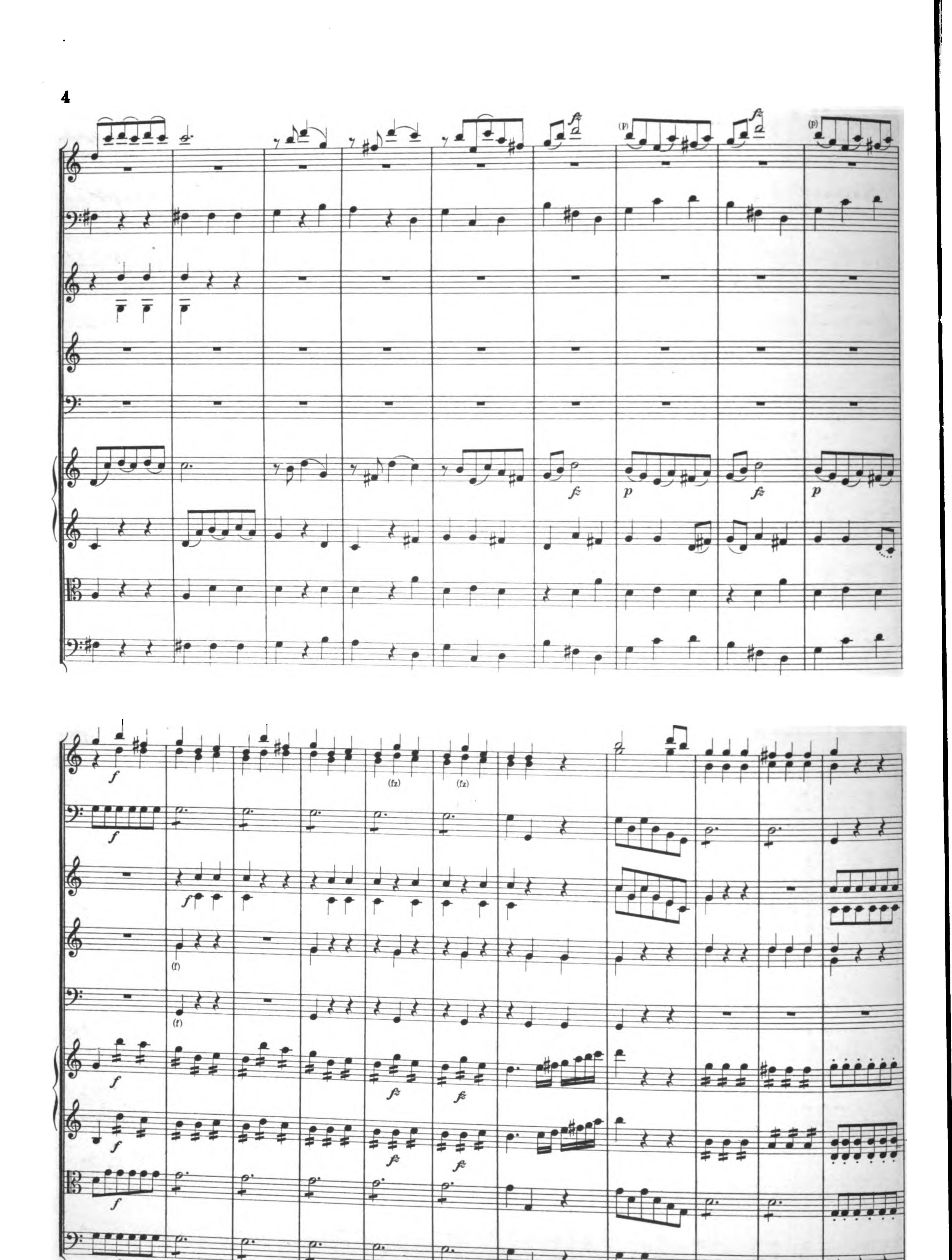
Salzburg, 19. Februar 1788.
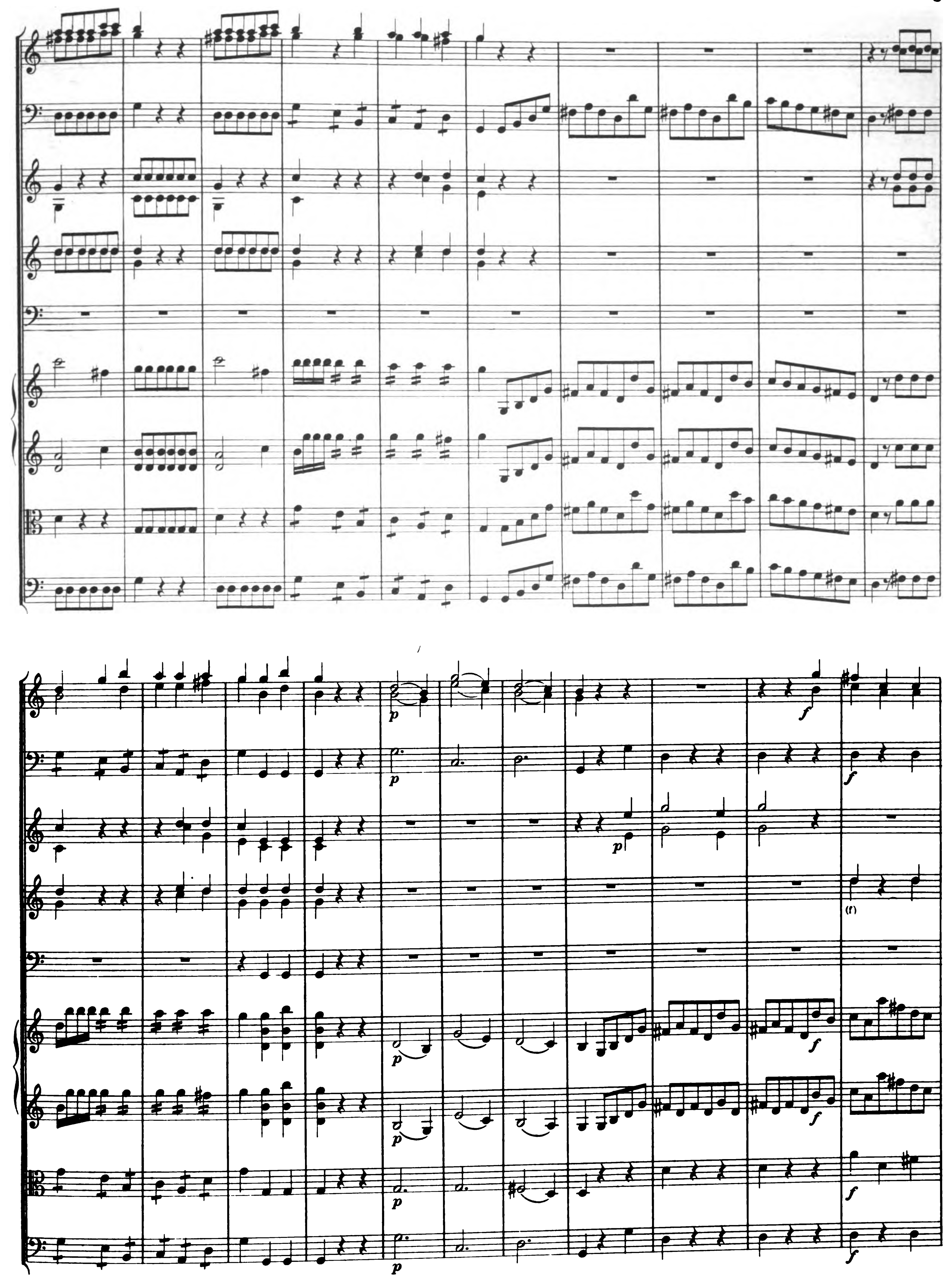



(f)
f
(f)
(f)
(f)
f
f
f
f
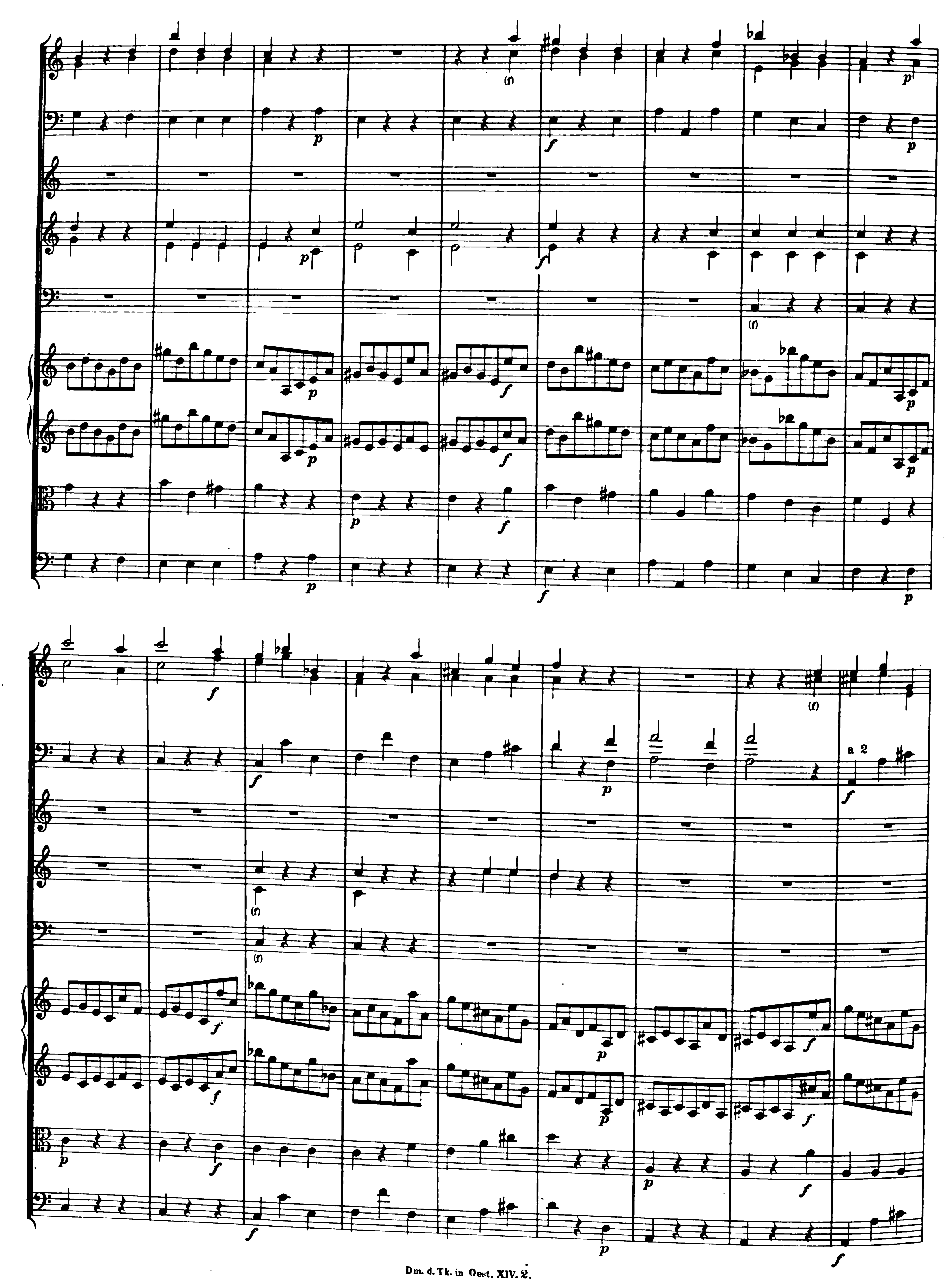


Violoncello.
unisono
Violoncello.
unisono
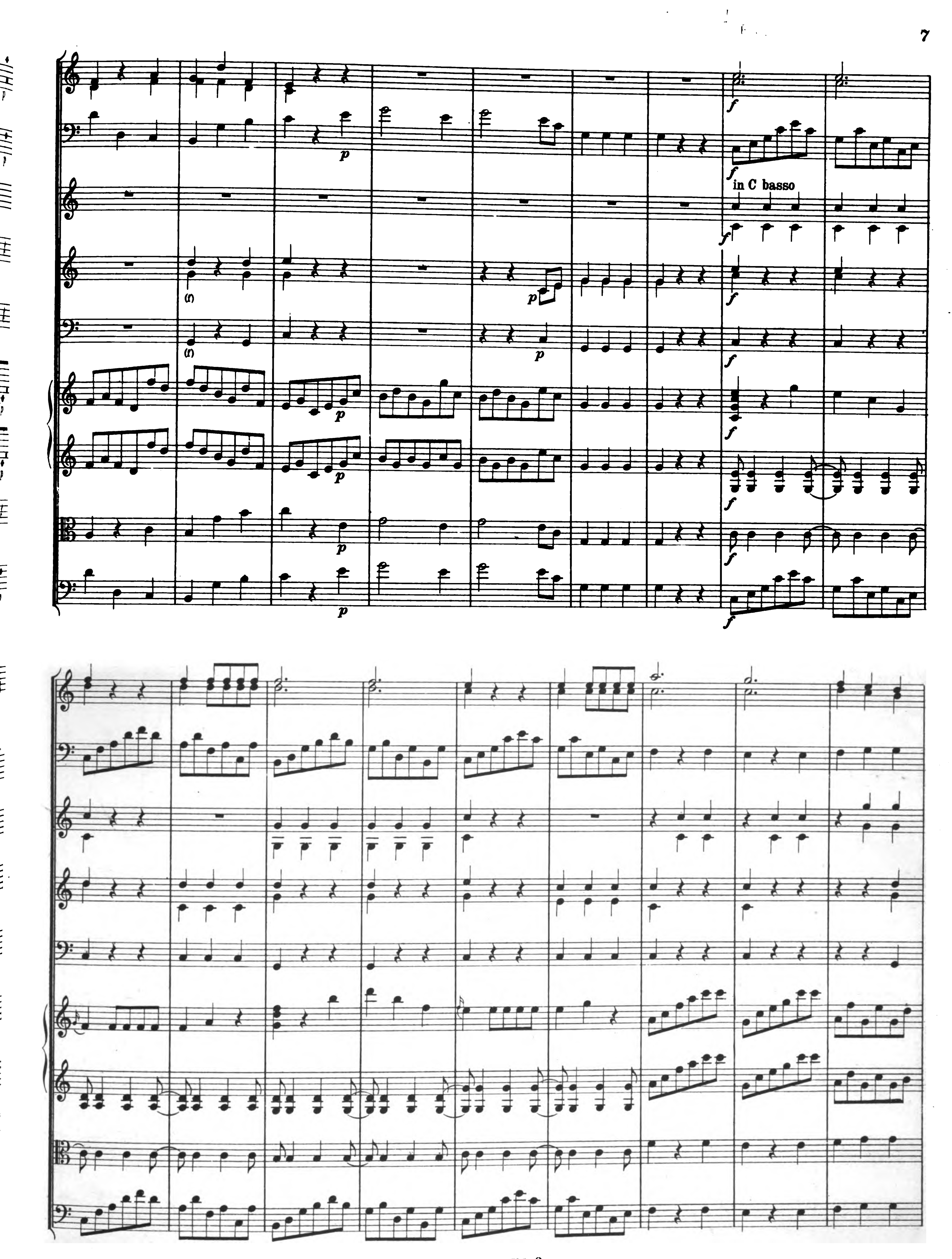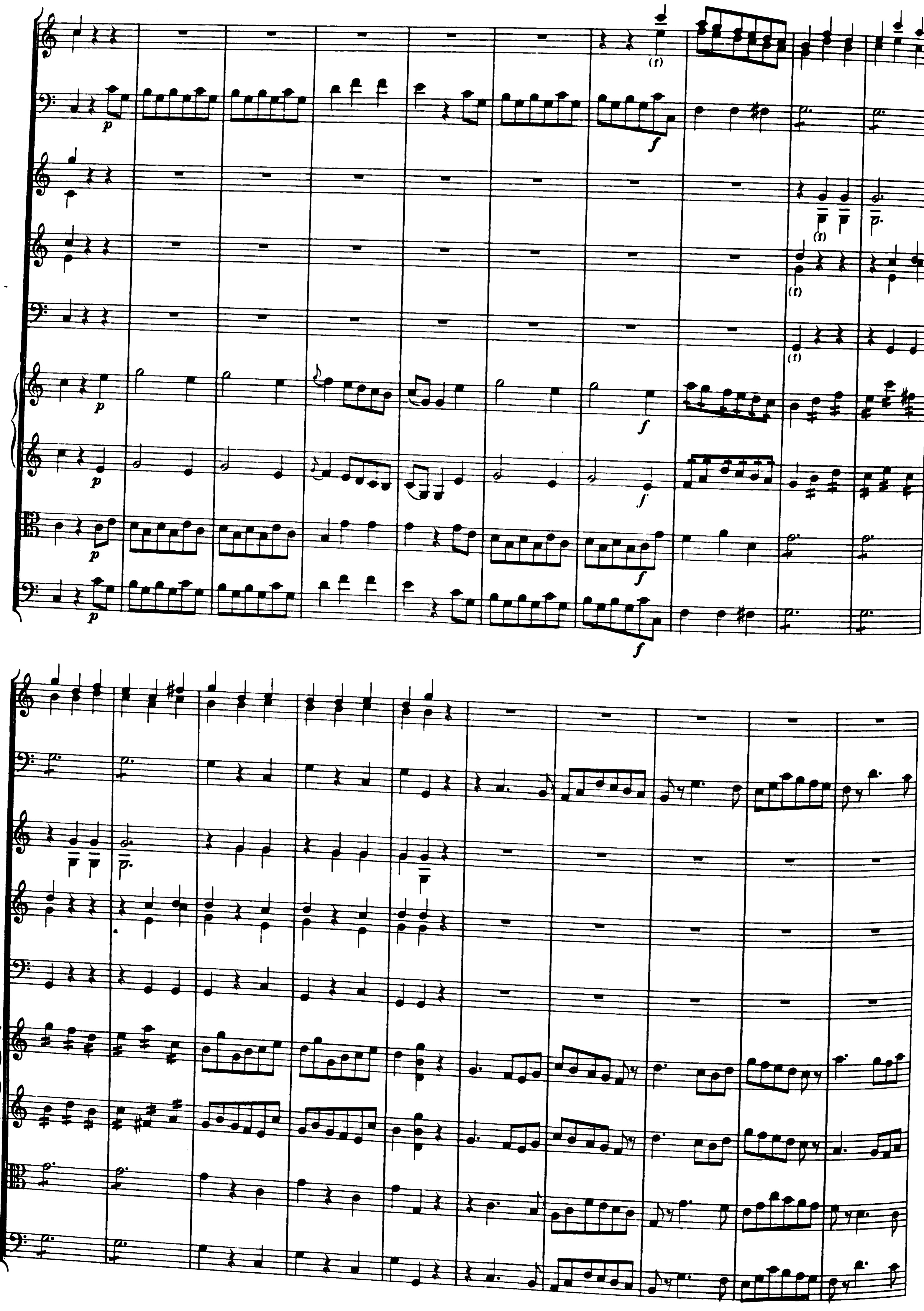


(p)
fz
p
(fz)
(f)

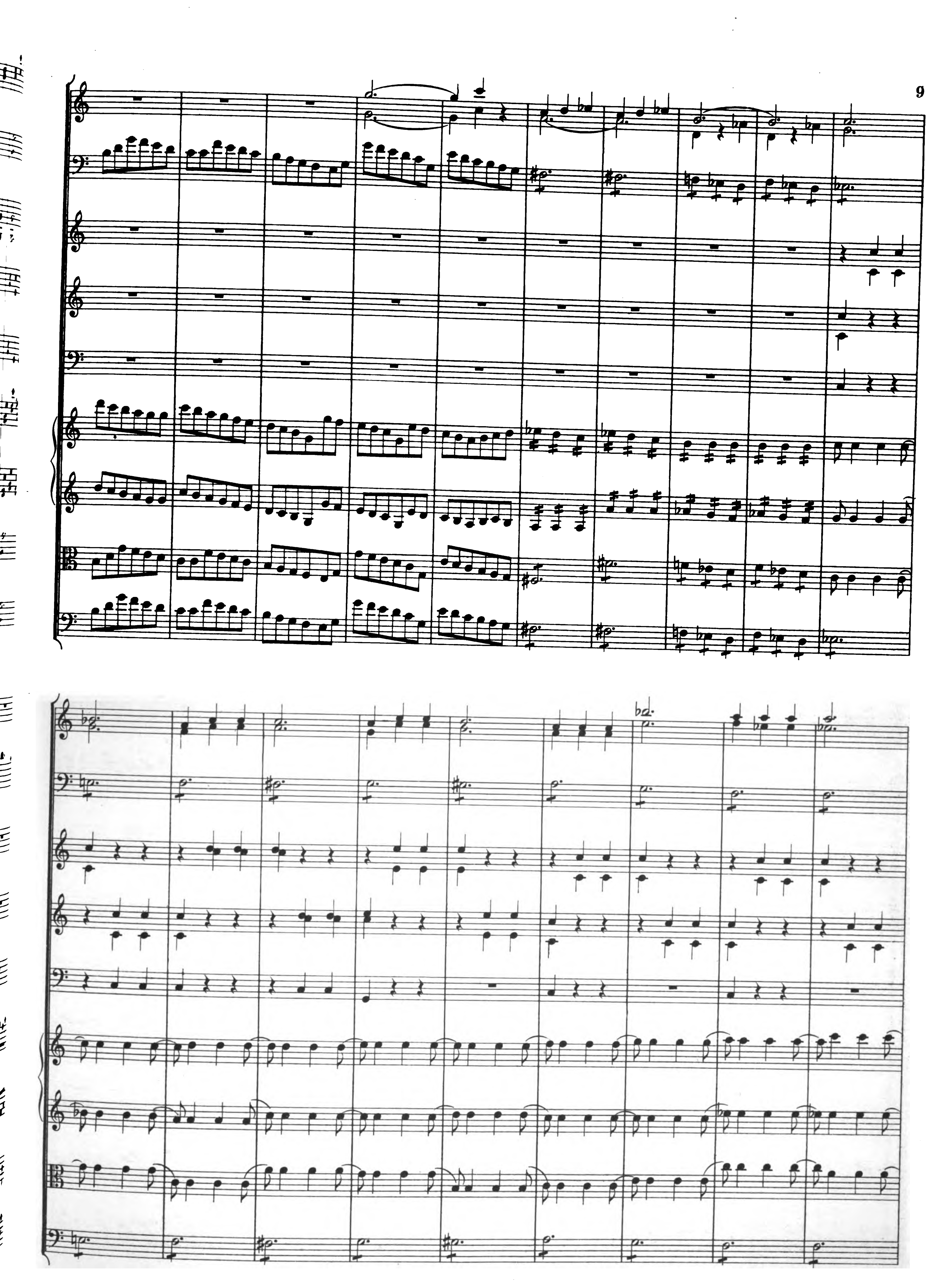

p
p
f
f
p
(f)
p
f
p
f
p
f
p
f

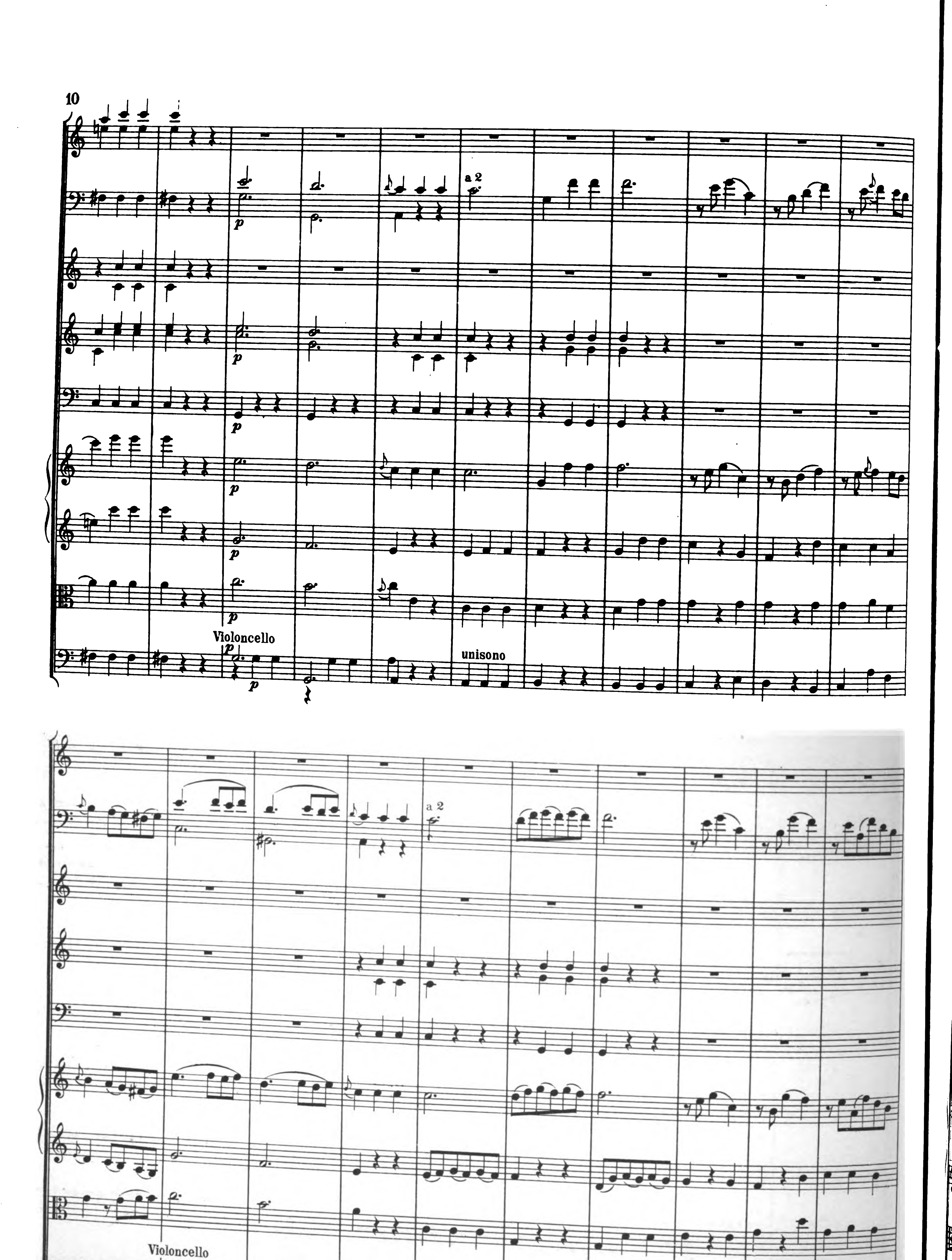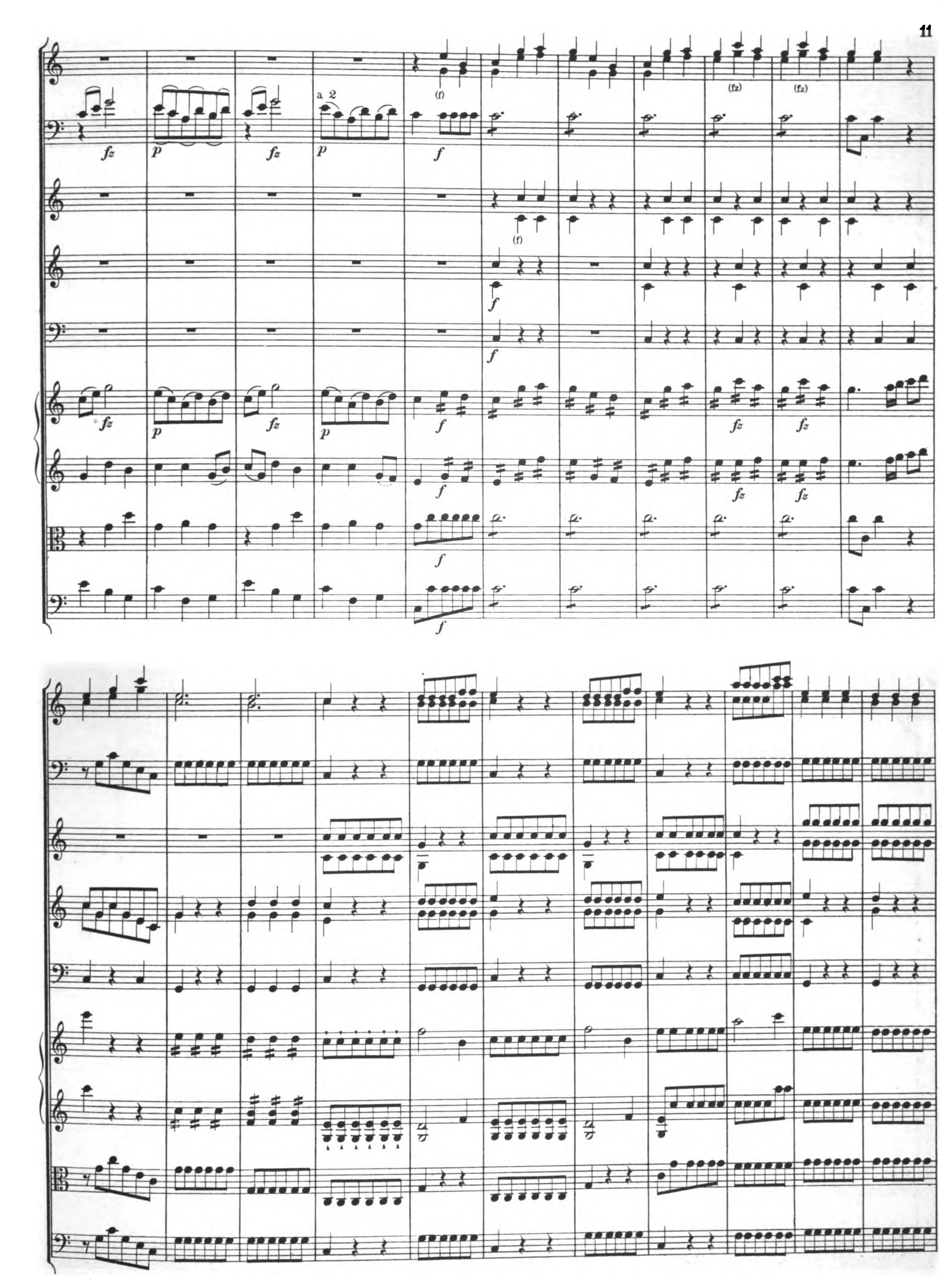


a 2
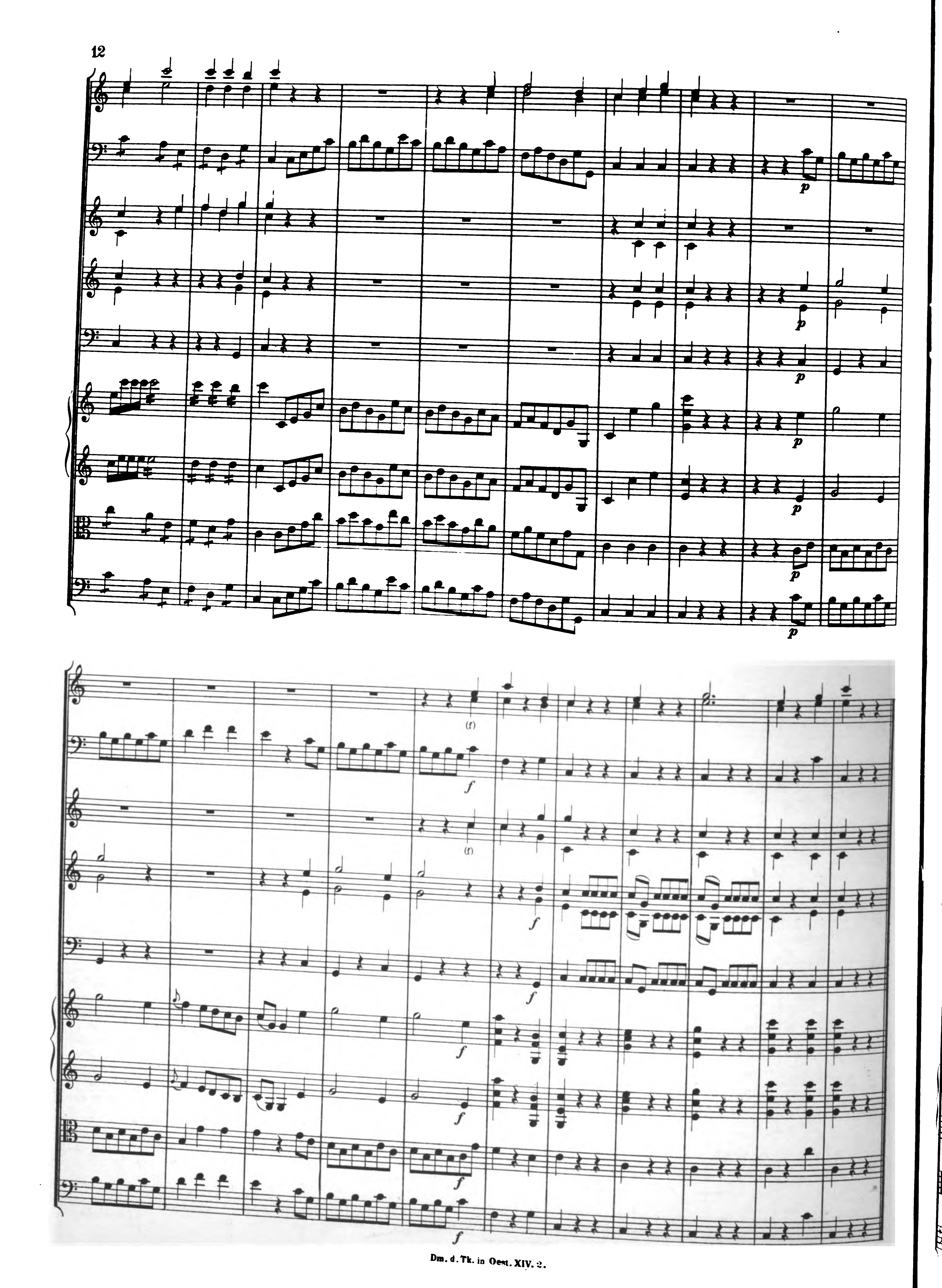

in C basso
f
p


p
f
(f)
p
f
p
f
p
f
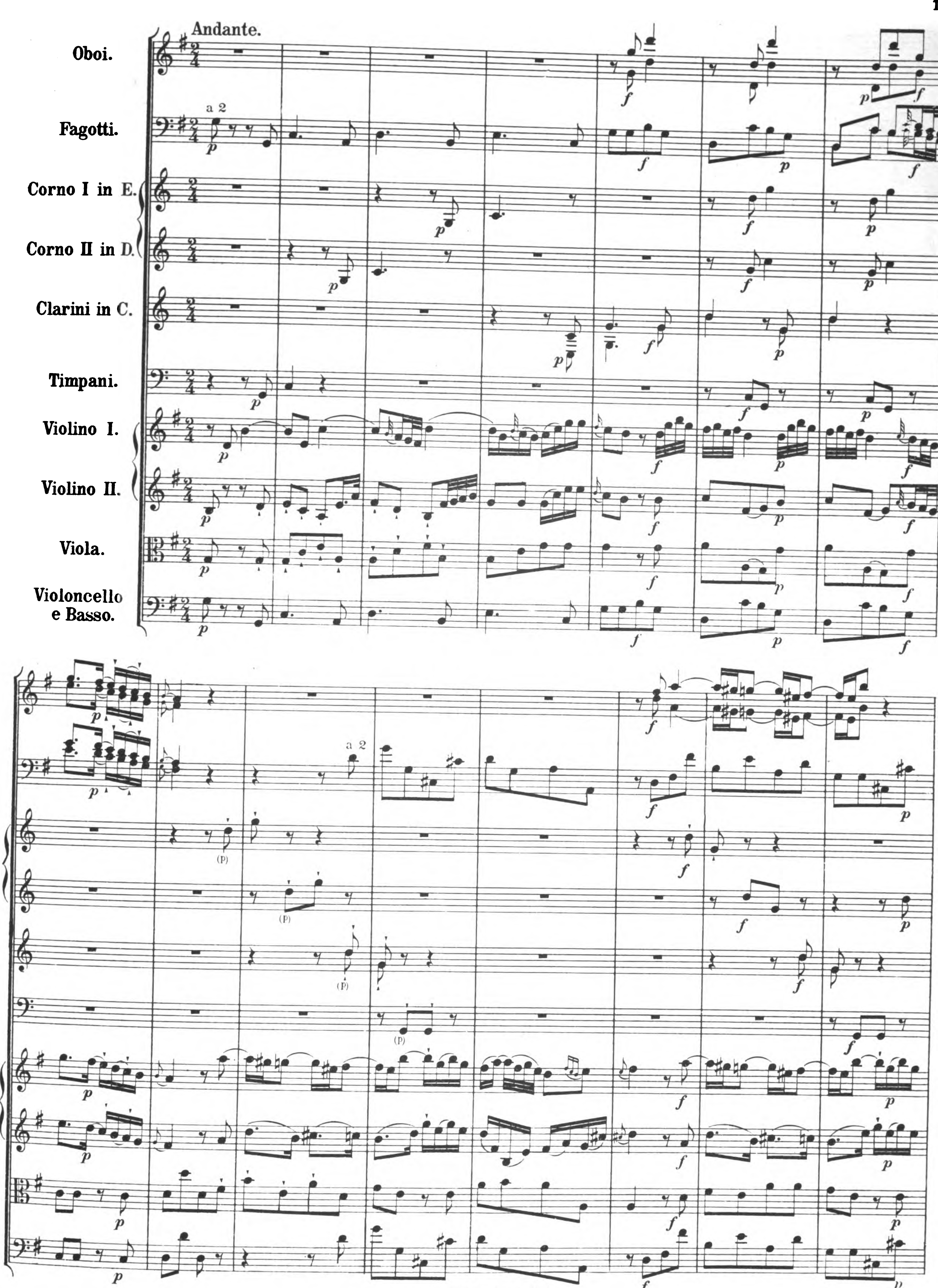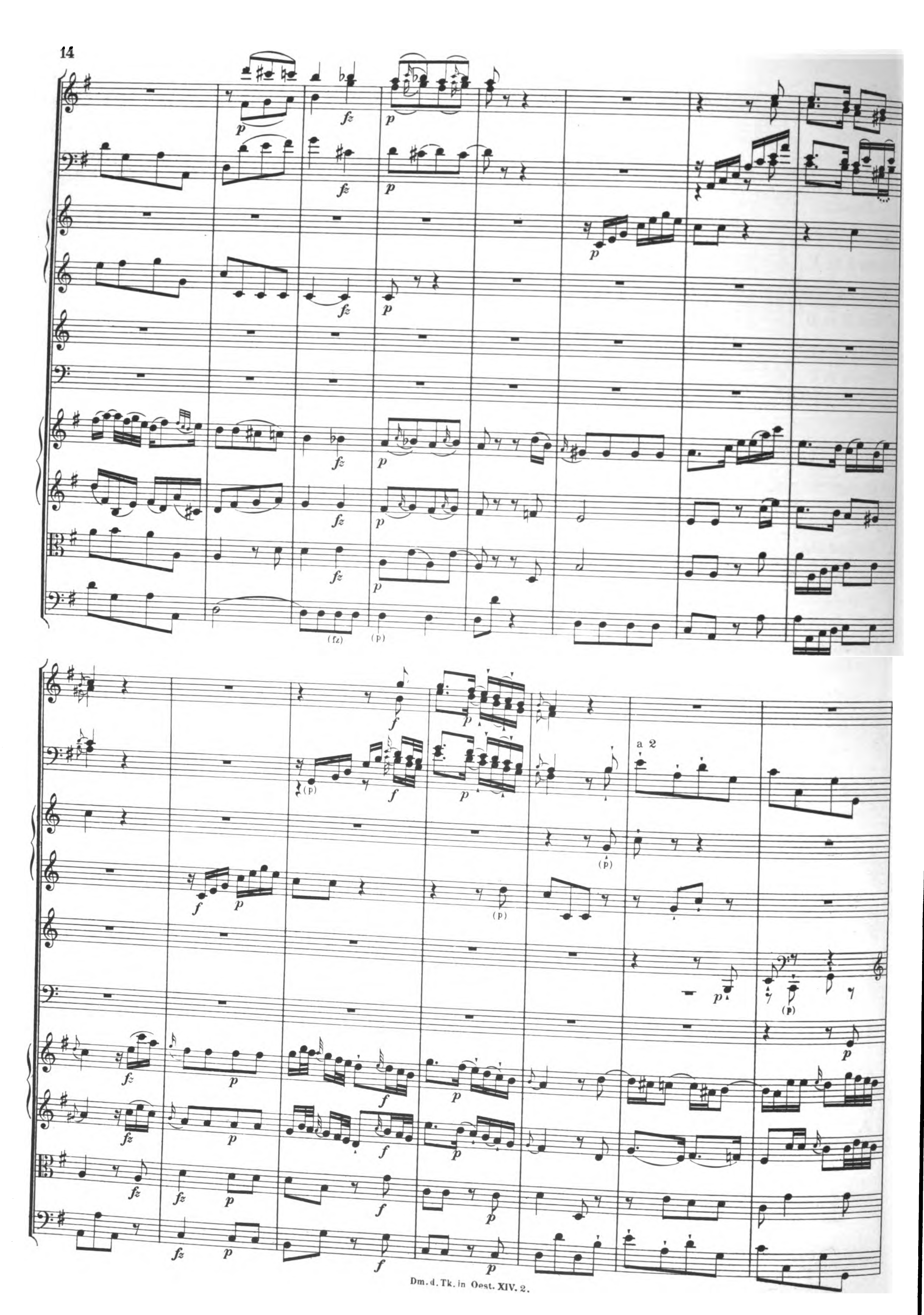



a 2
Violoncello
unisono
a 2
Violoncello
unisono


a 2
(f)
f
fz
p
(fz)



(f)
p
f


Andante.
Oboi.
a 2
Fagotti.
Corno I in E.
Corno II in D.
Clarini in C.
Timpani.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.
a 2


a 2

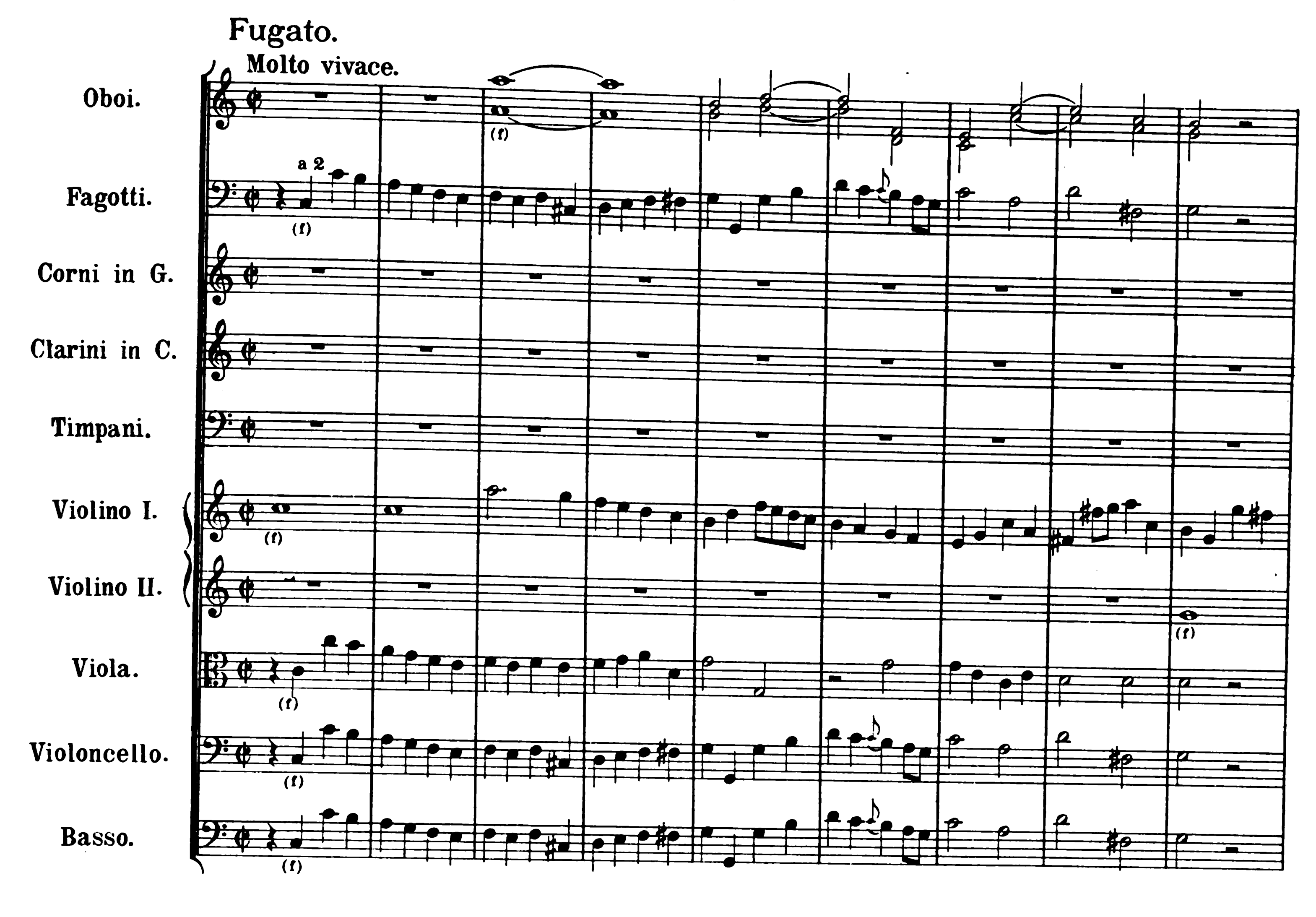
f p a 2 (p)

a 2
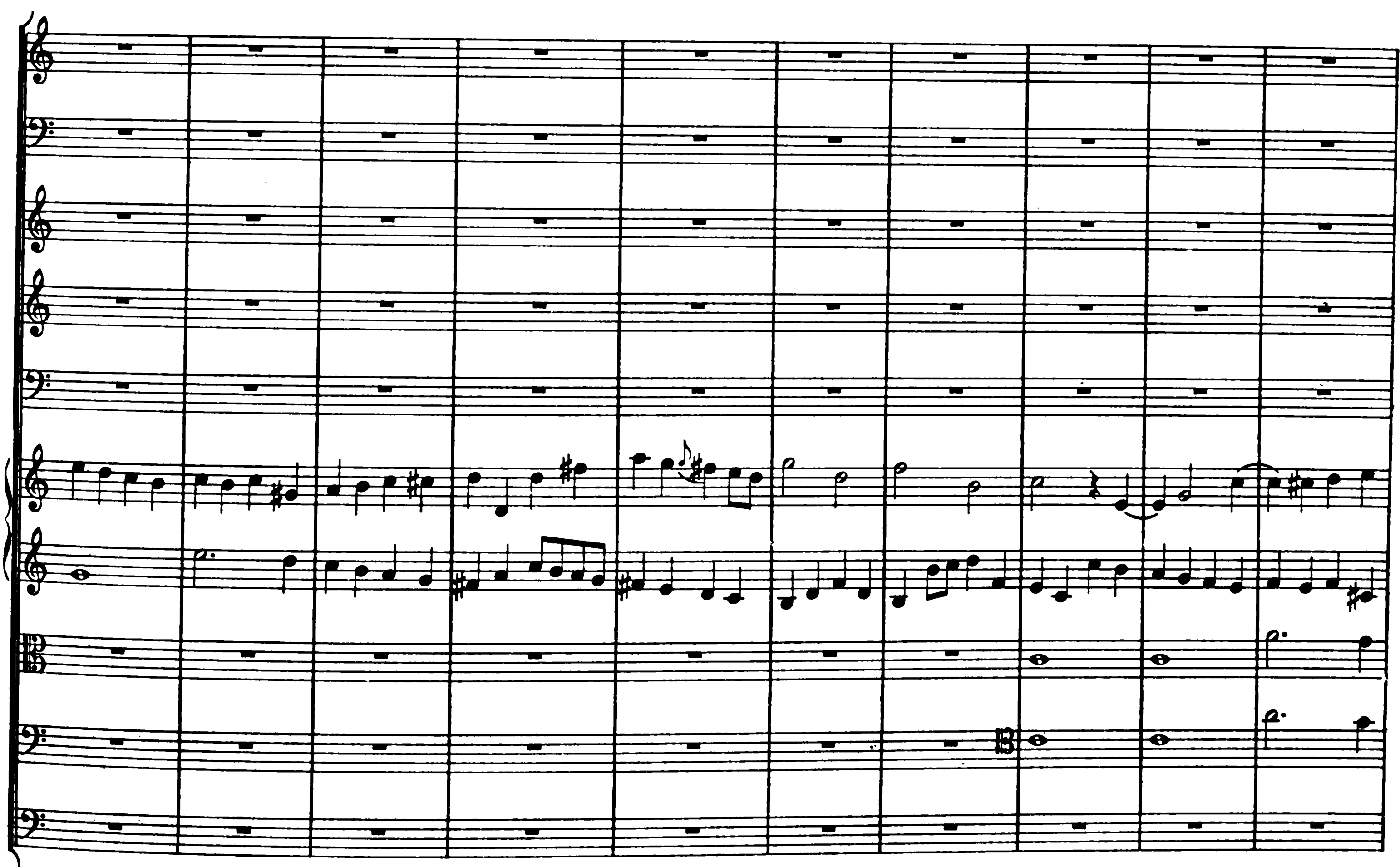
f f f f f f f f f f
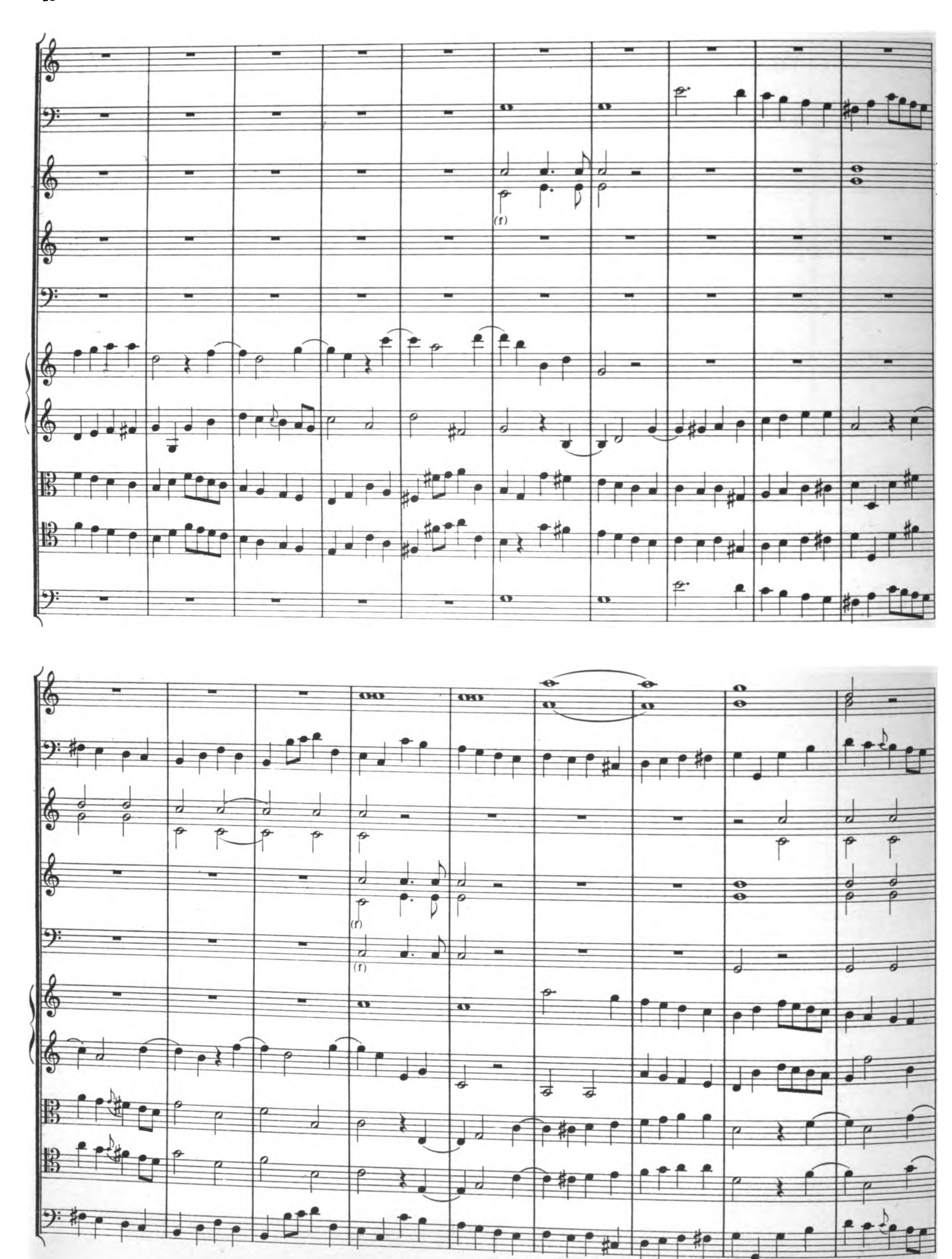
p p p p p p p p p p
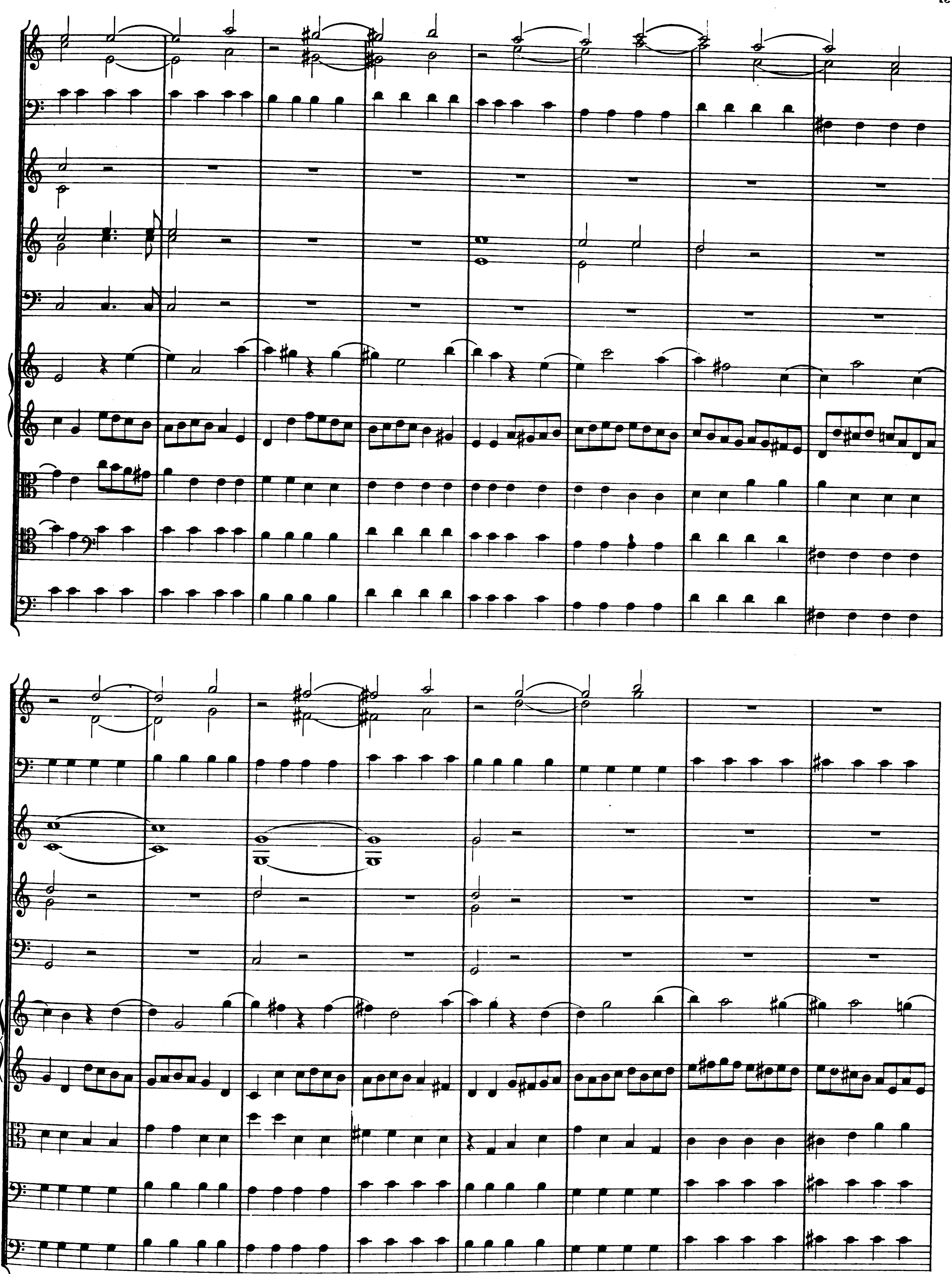
Finale.
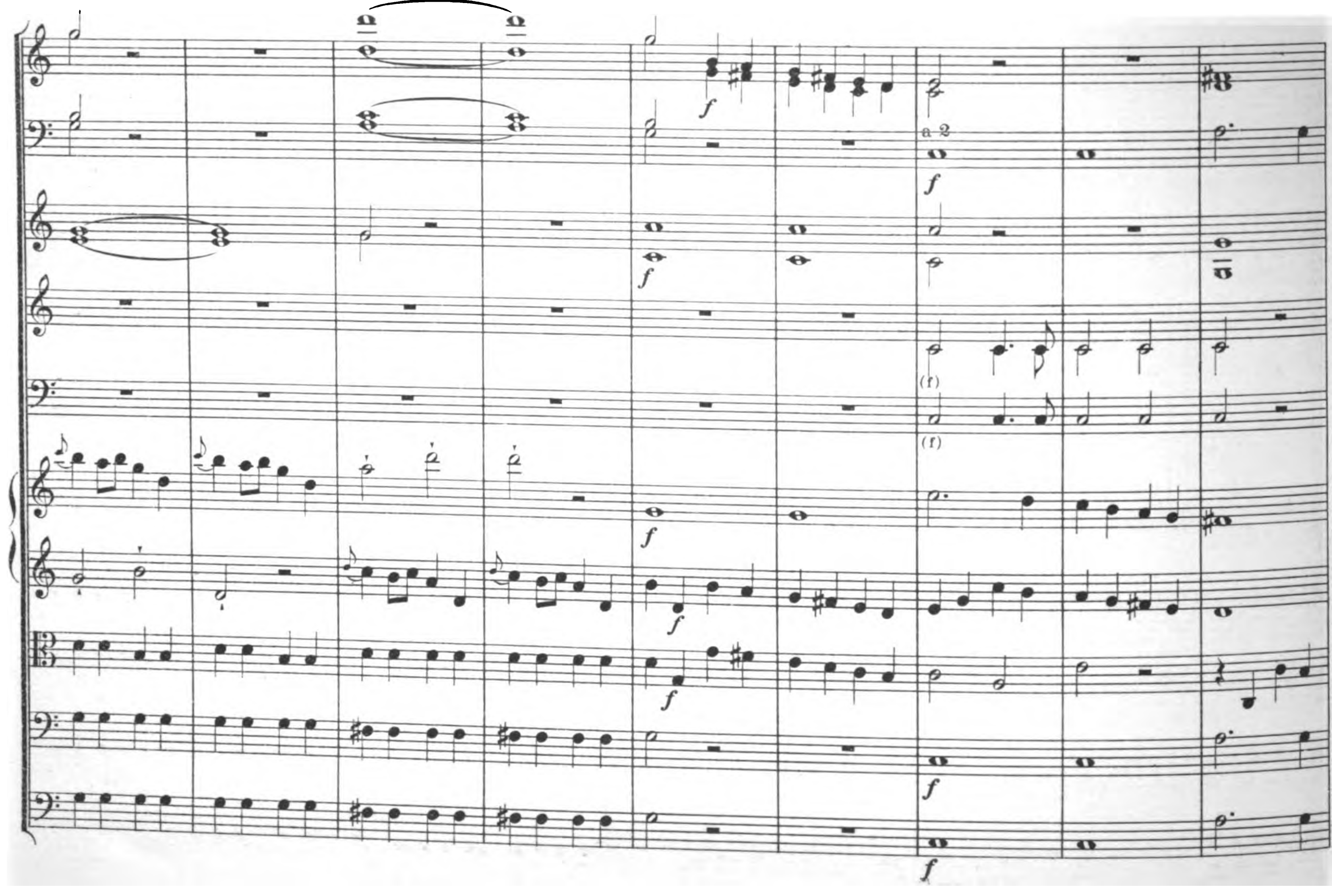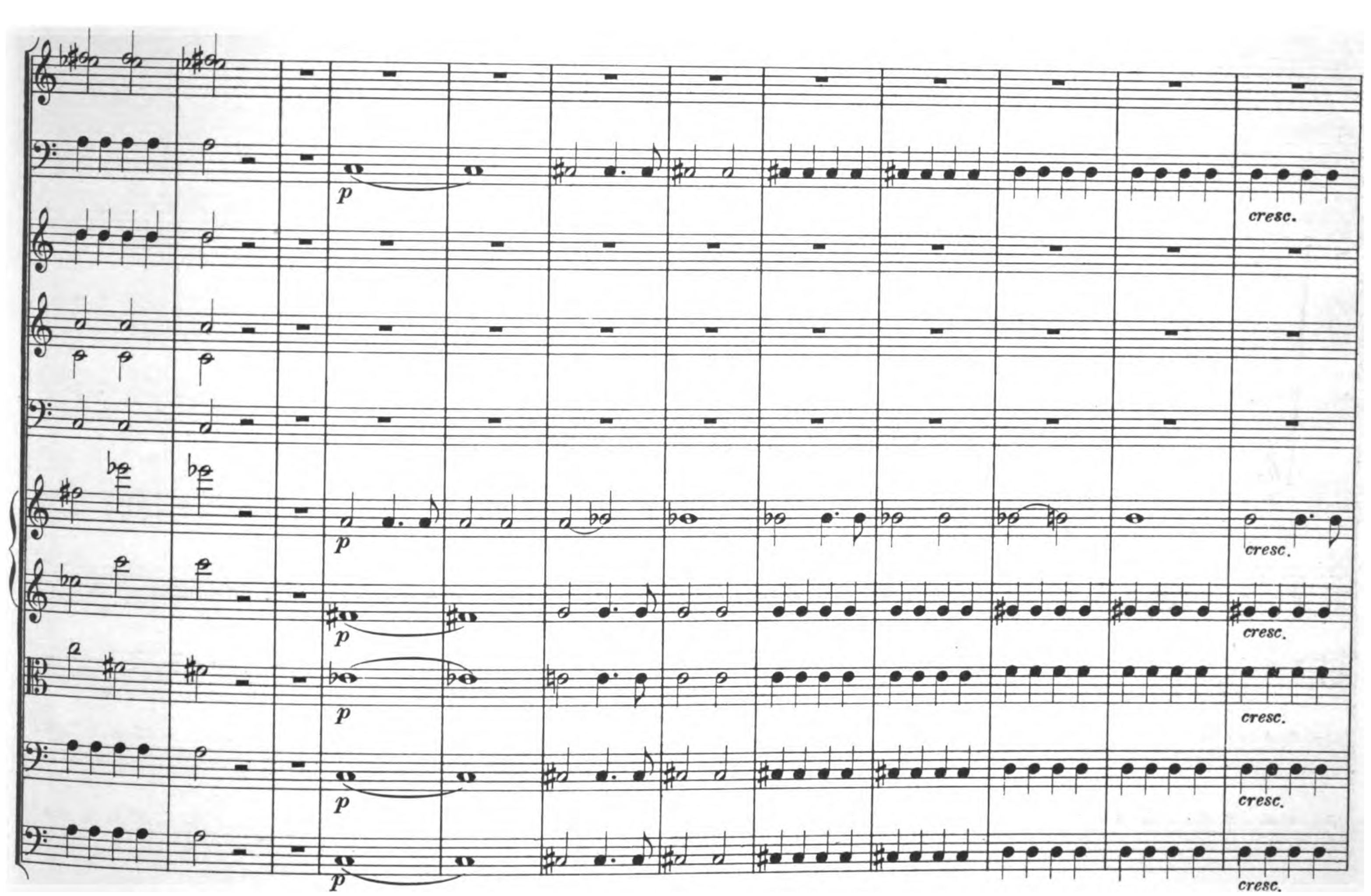


Fugato.
Molto vivace.
Oboi.
Fagotti.
a 2
Corni in G.
Clarini in C.
Timpani.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.
(f)
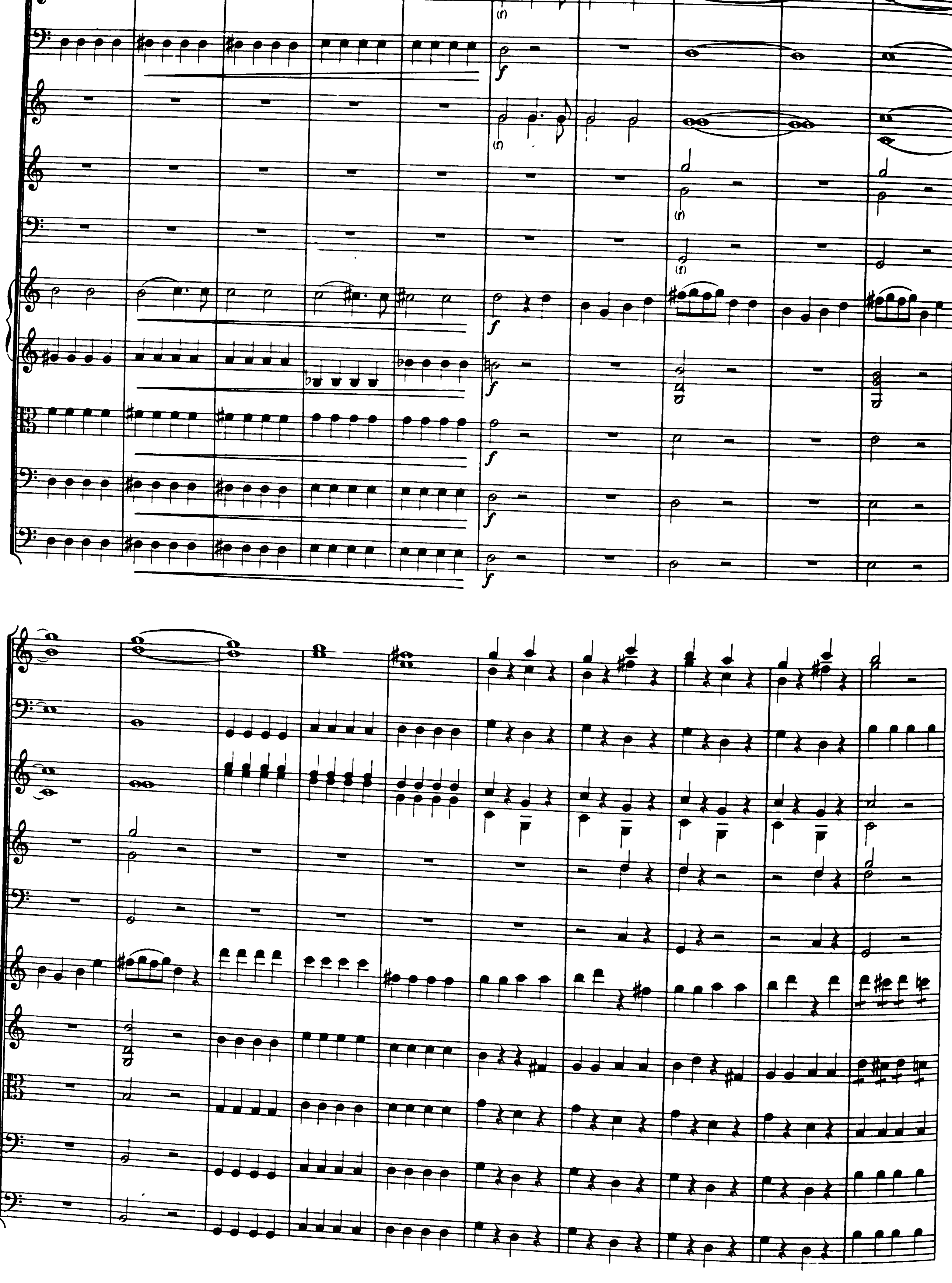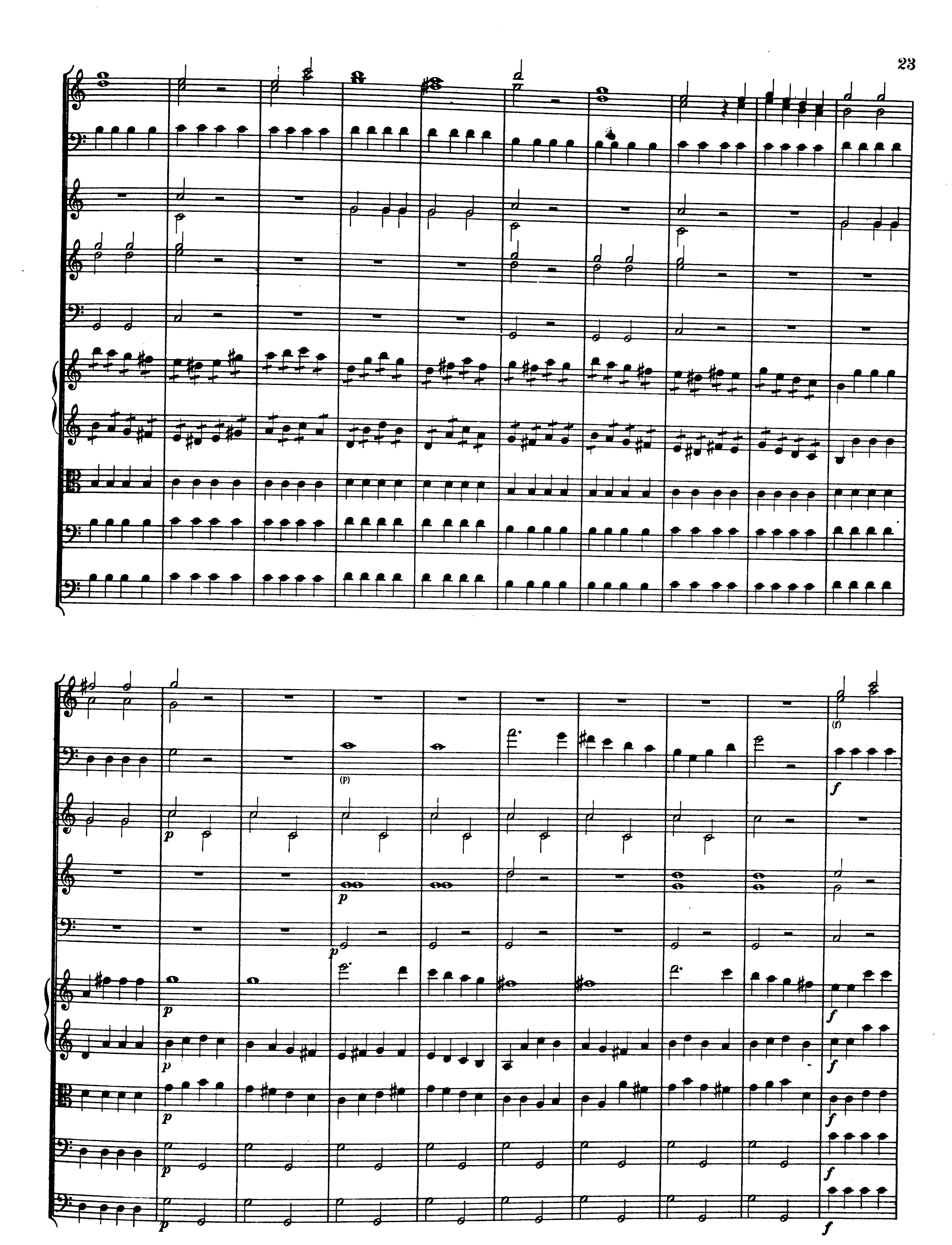



(f)
(f)
(f)
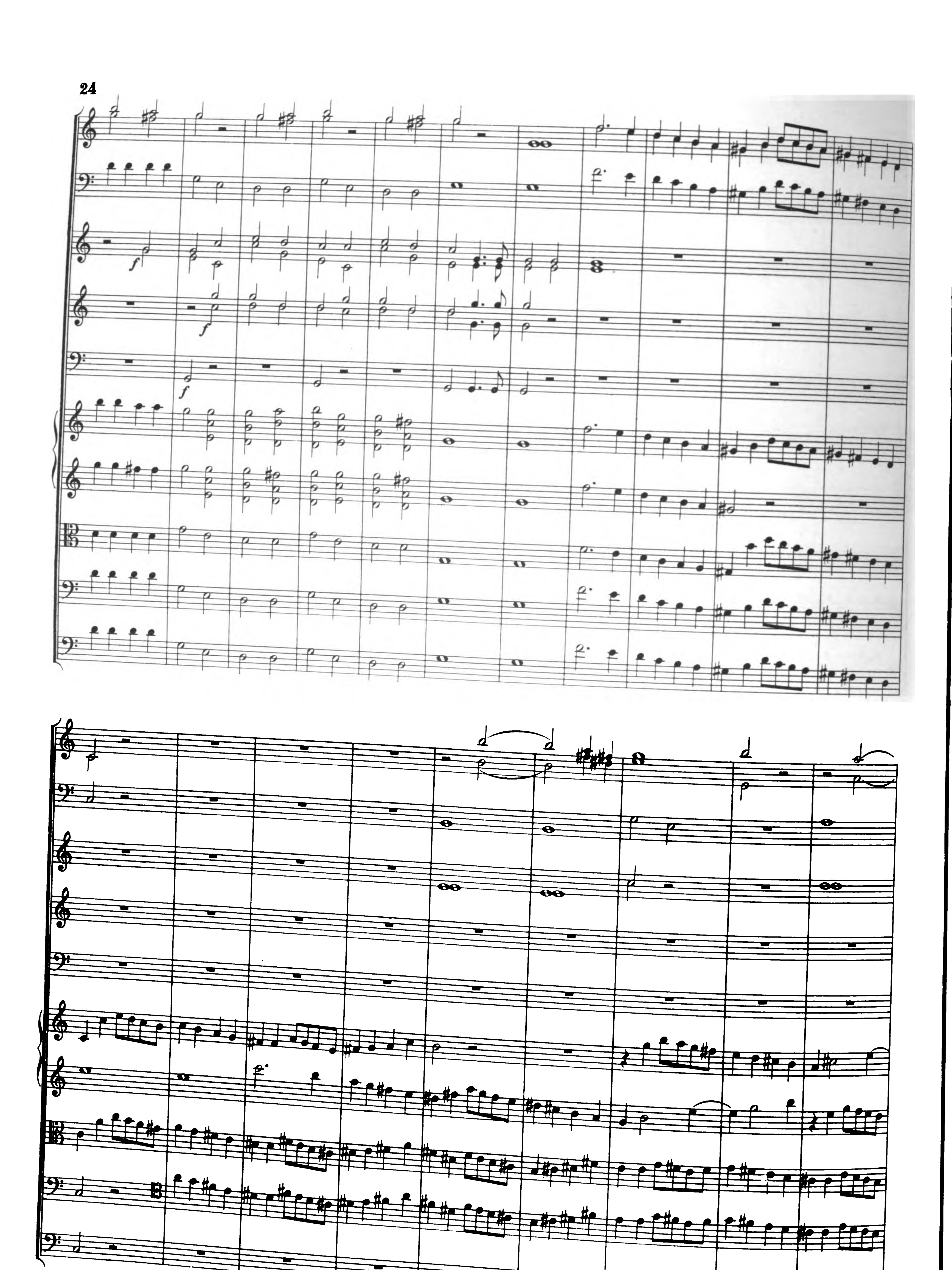


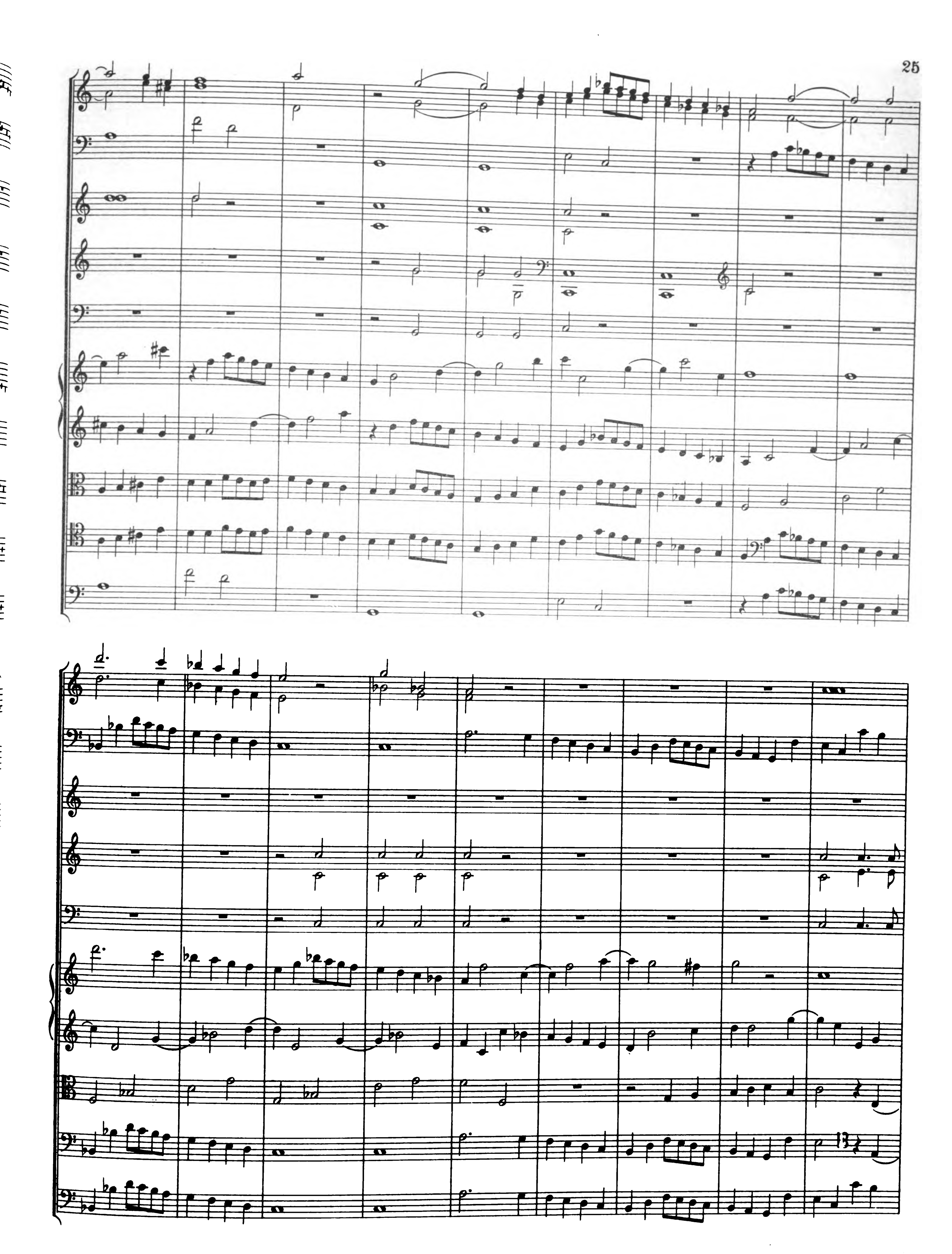

a 2
(f)
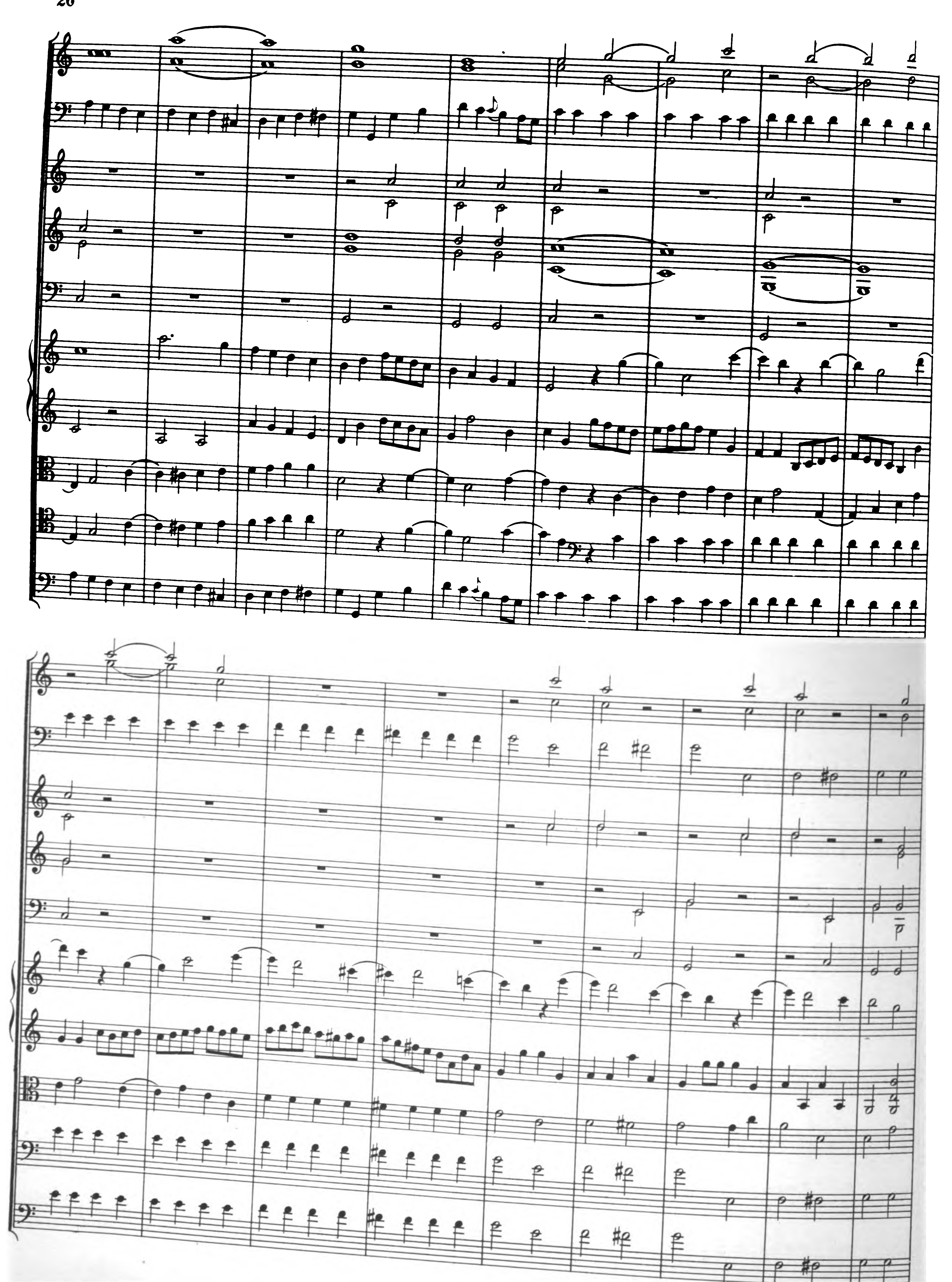

p
p
p
p
p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
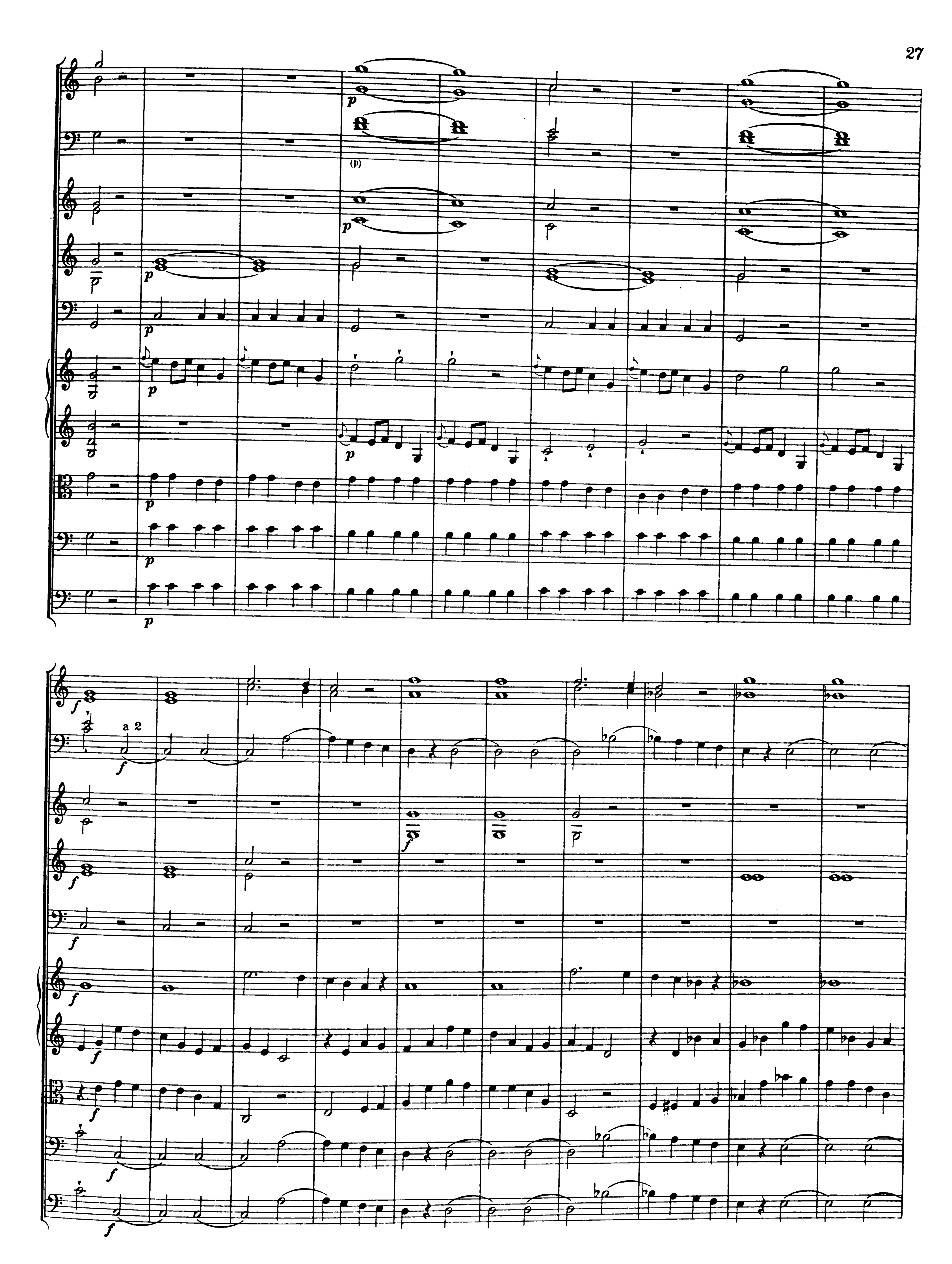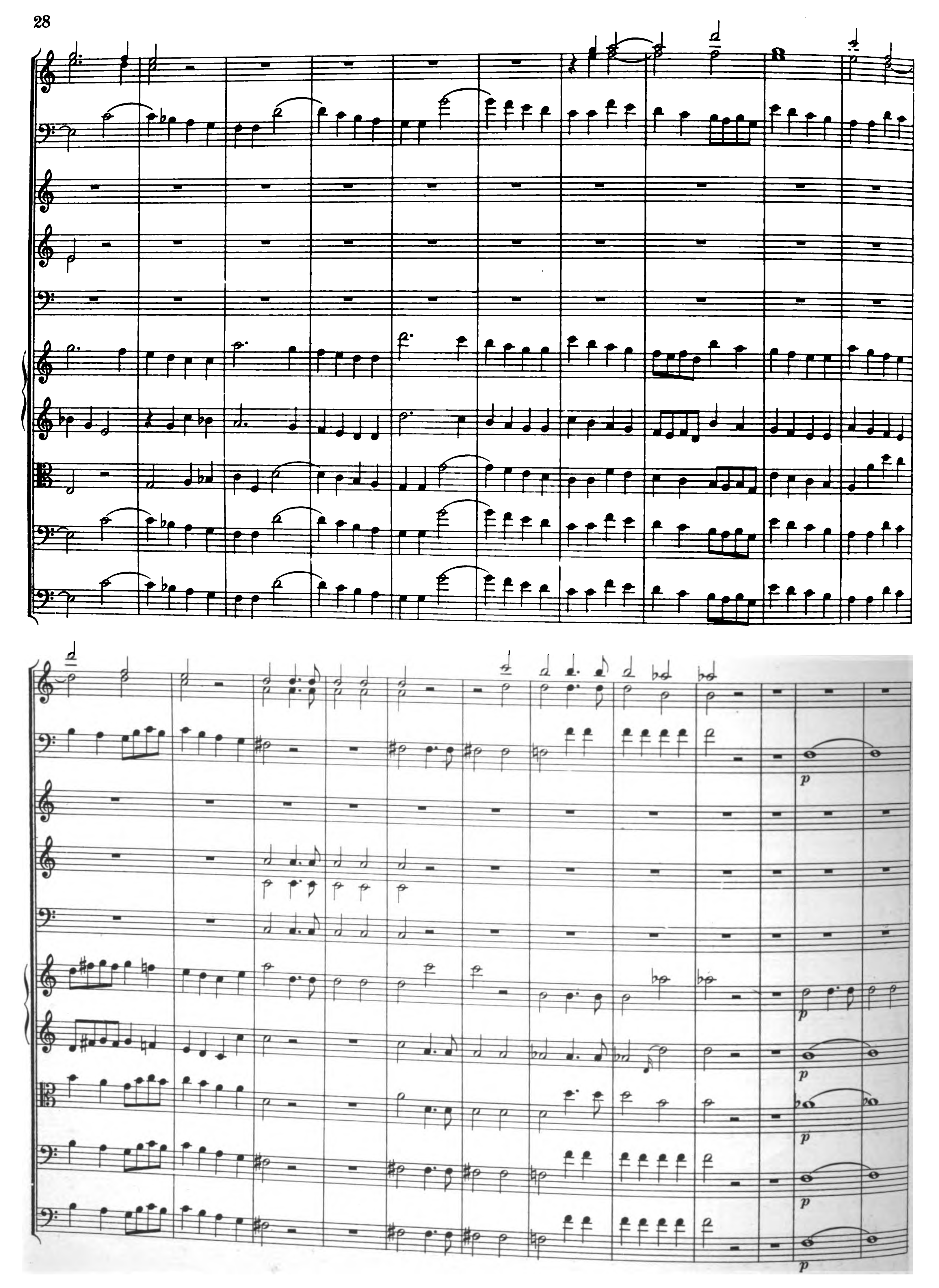



(p)
p
f
(f)
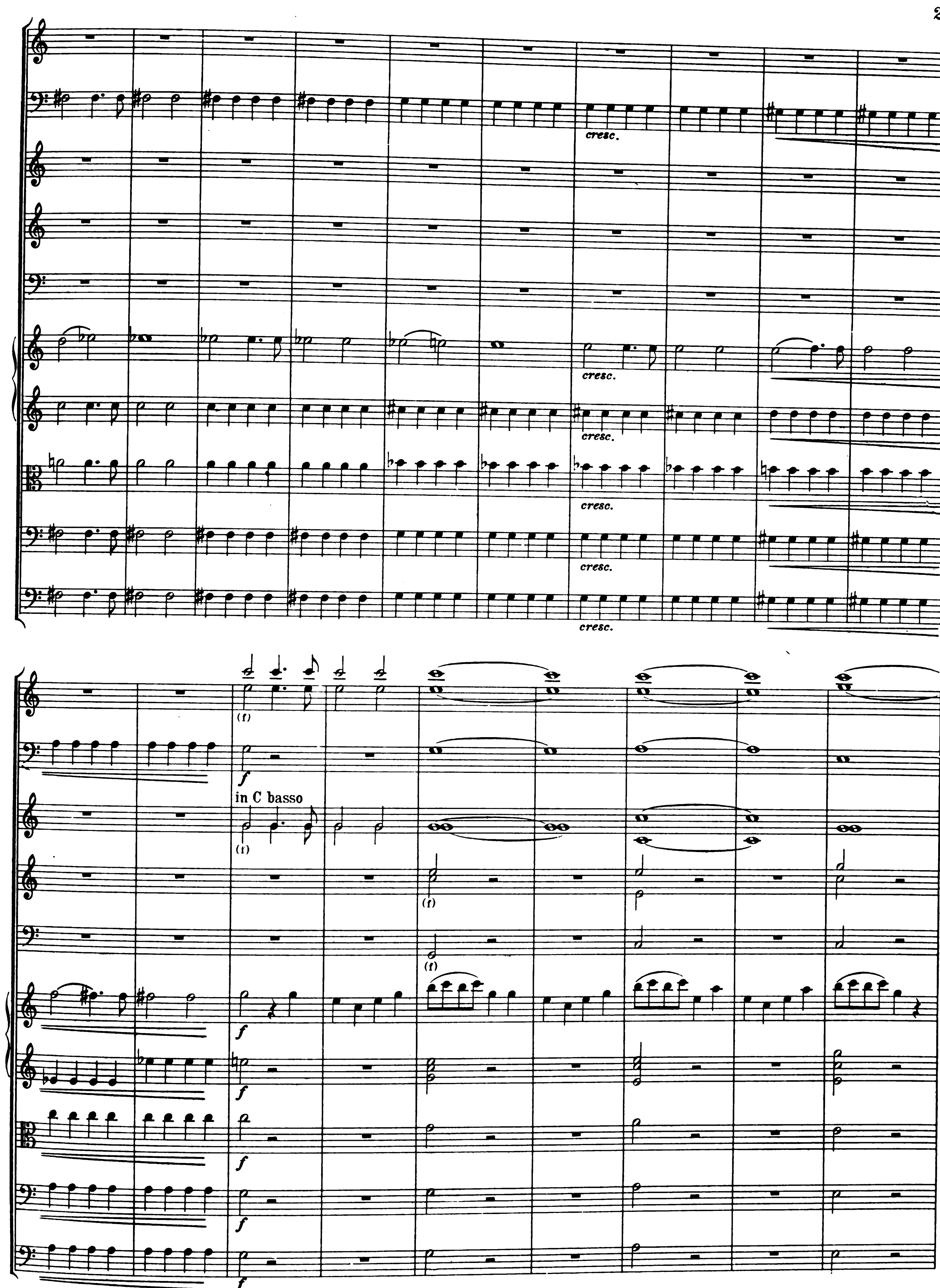


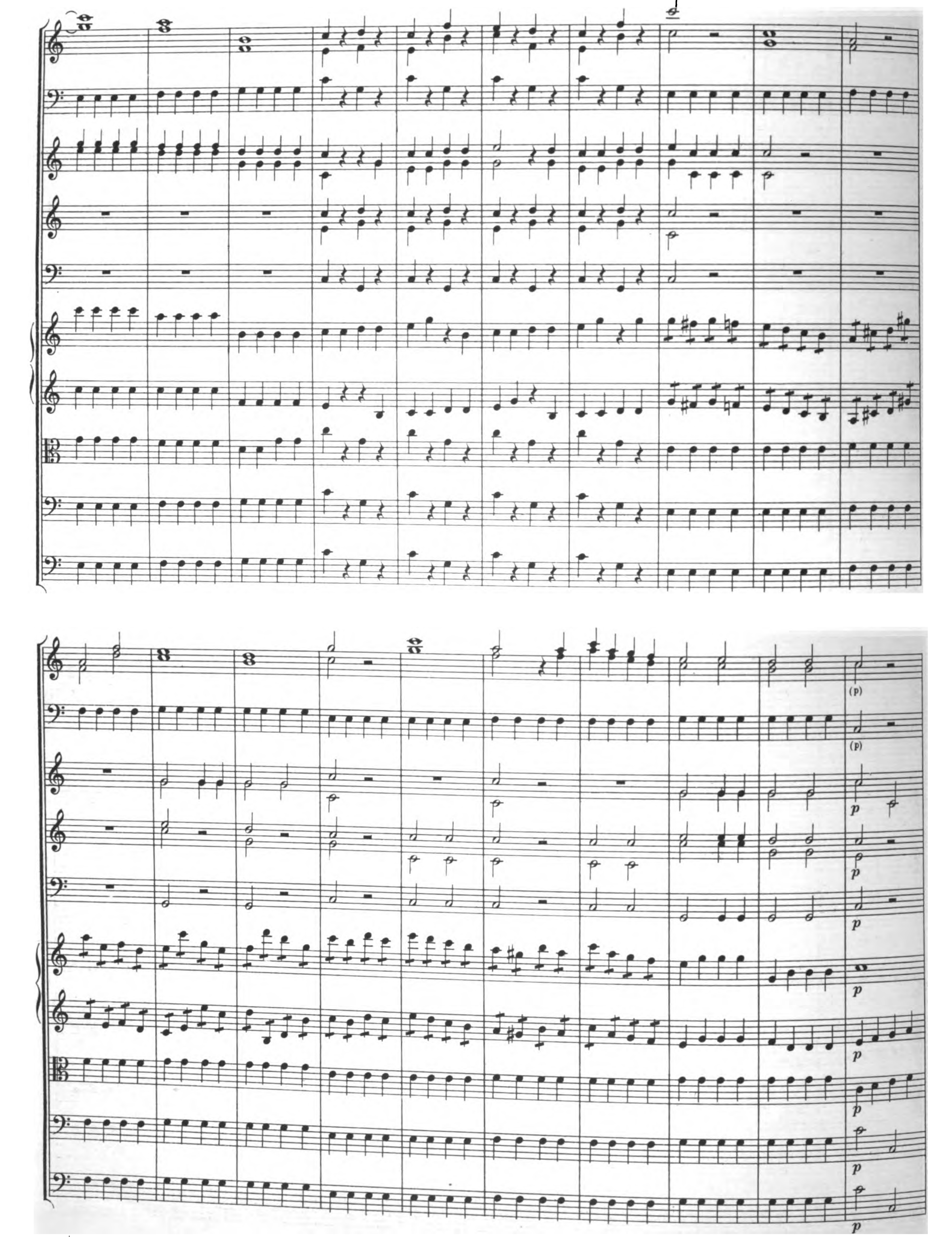


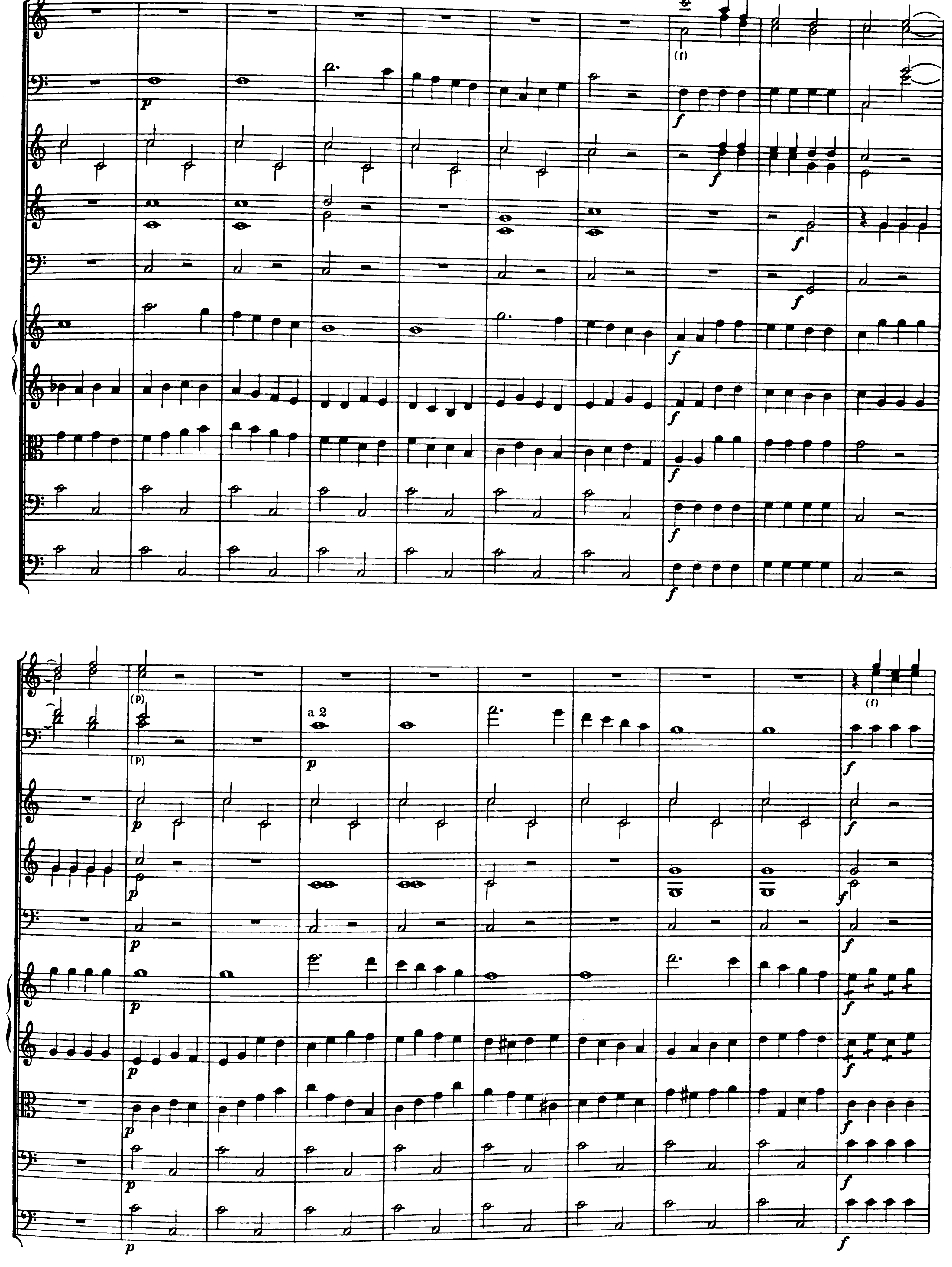



p
(p)
p
p
p
p
p
p
p
p
f
a 2
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f


p
p
p
p
p
p


cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
(f)
f
in C basso
(f)
(f)
(f)
f
f
f
f
f
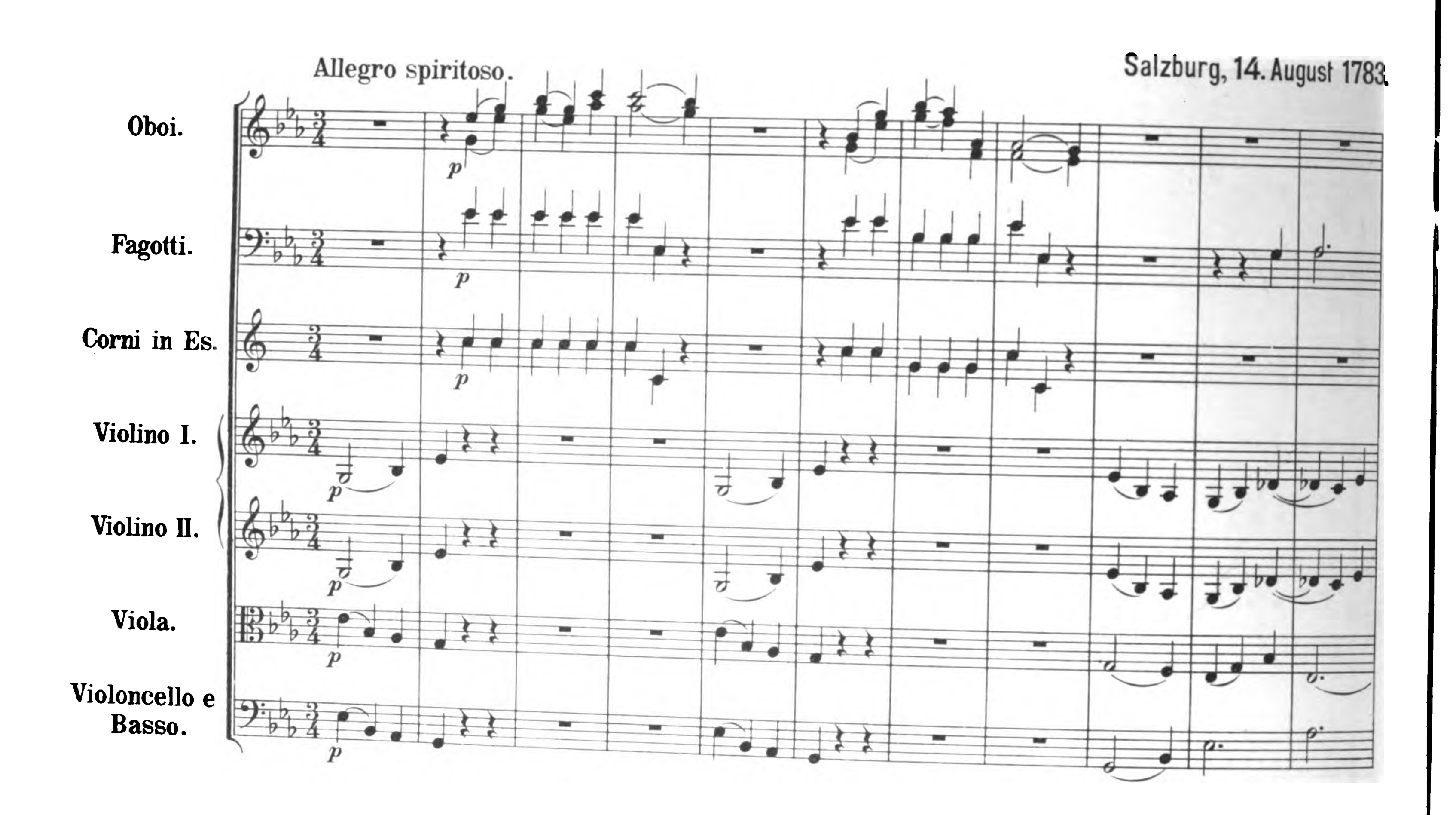

(p)
(p)
p
p
p
p
p
p
p
p
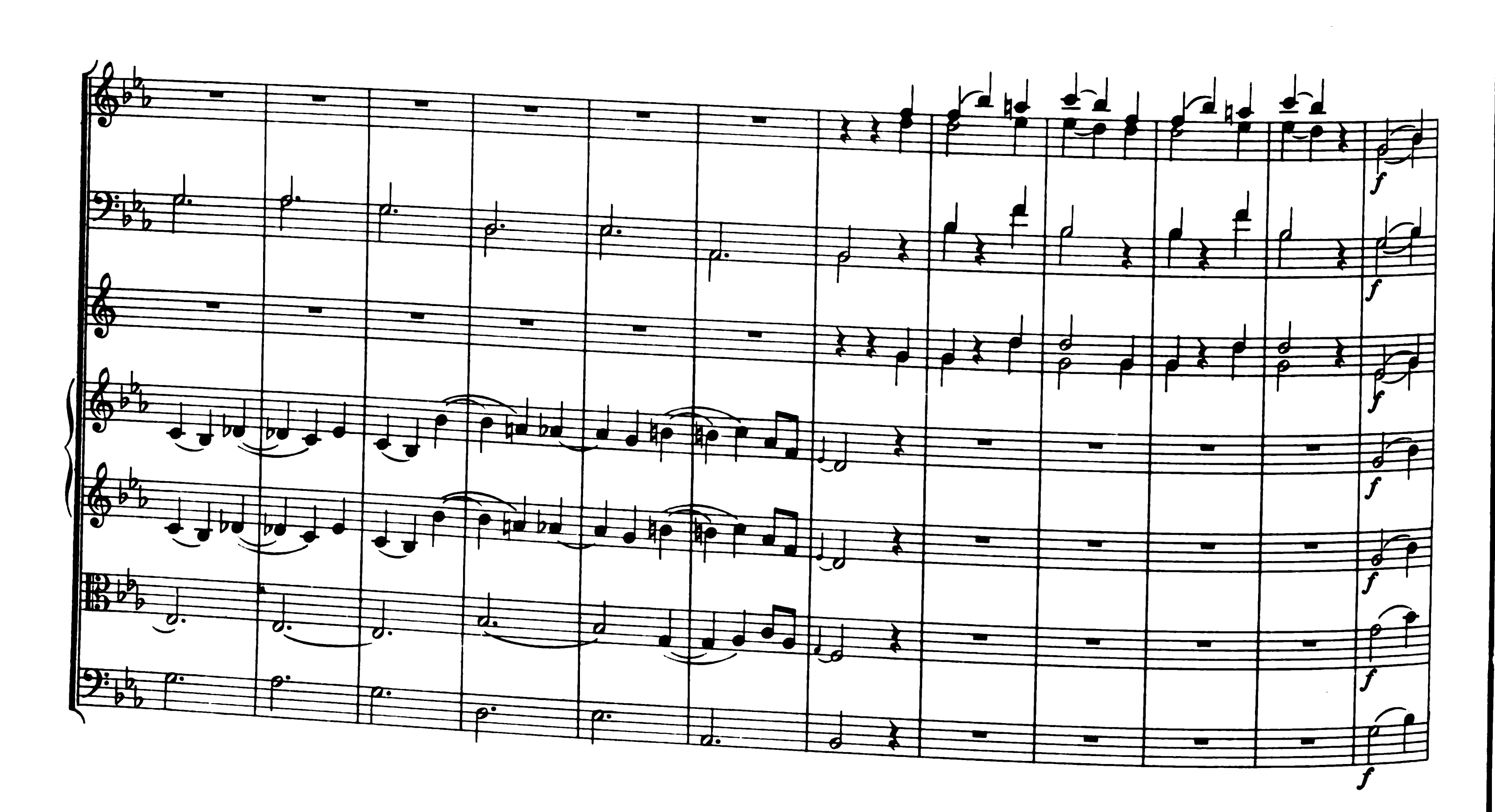

(f)
p
f
f
f
f
f
f
f
f
f
(p)
(p)
a 2
p
p
p
p
p
p
p
p
(f)
f
f
f
f
f
f
f
f
f
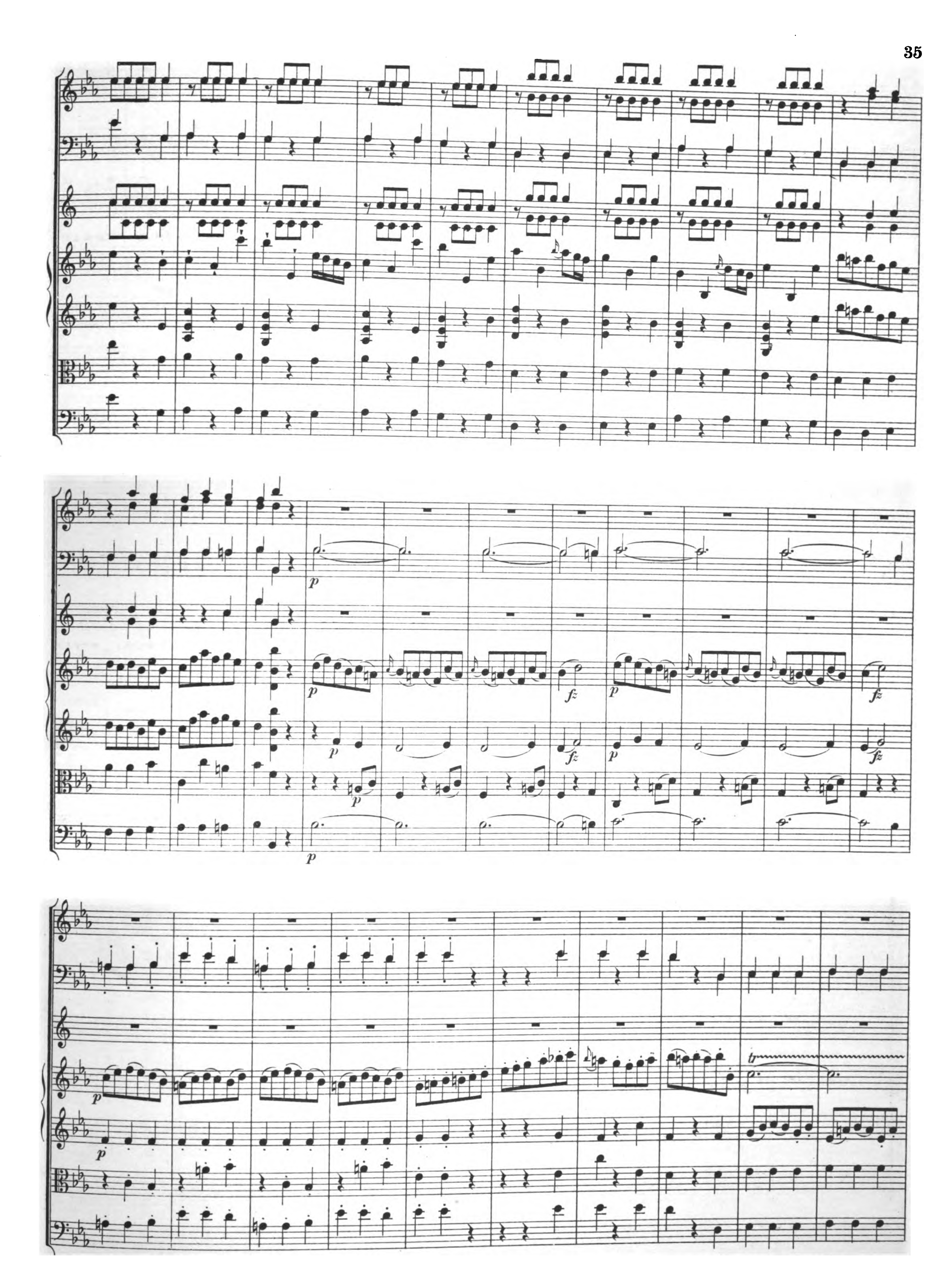
p *cresc.* *f*
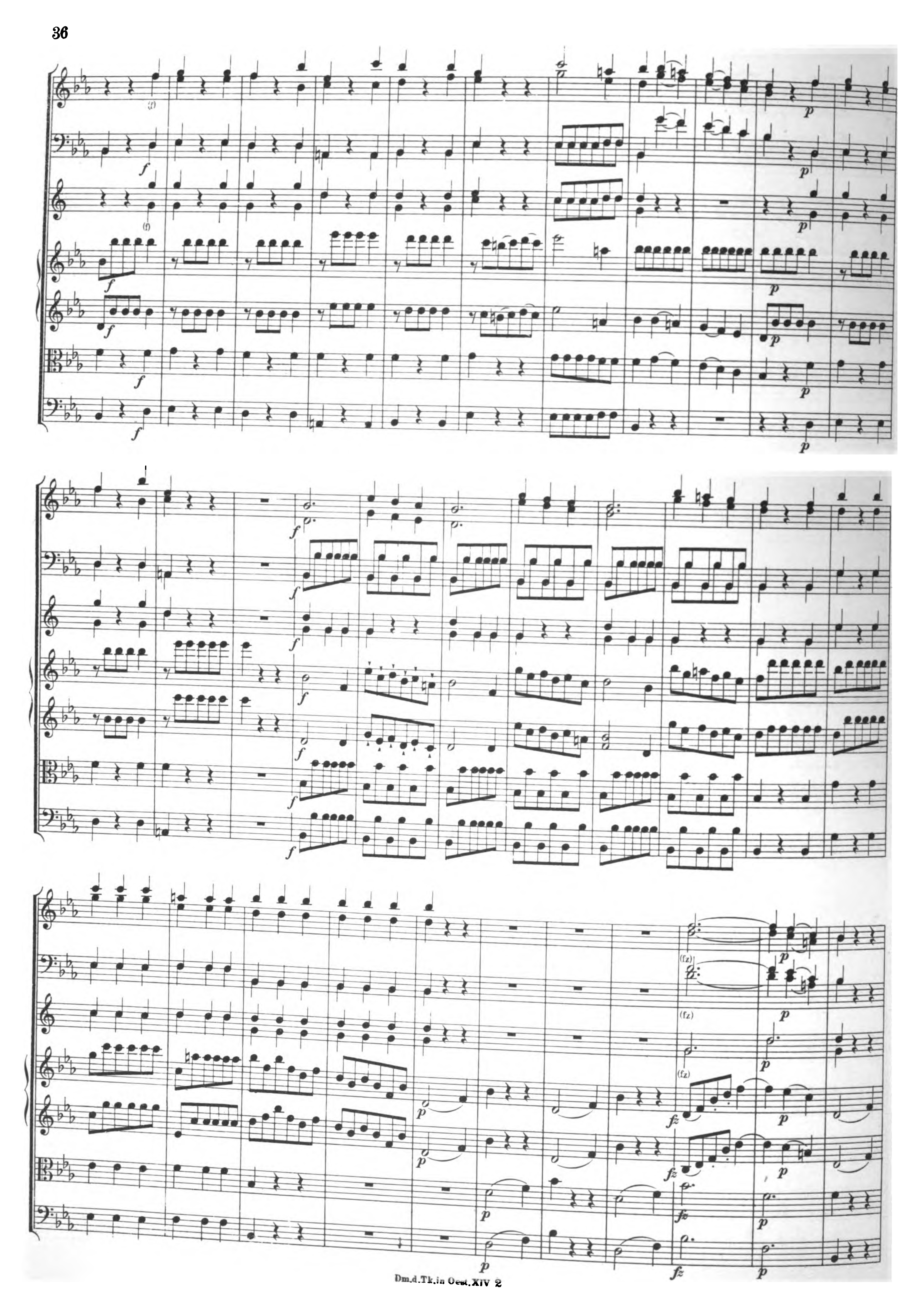
(ff) ff (ff) ff ff ff ff ff ff ff

Symphonie in Es-dur.
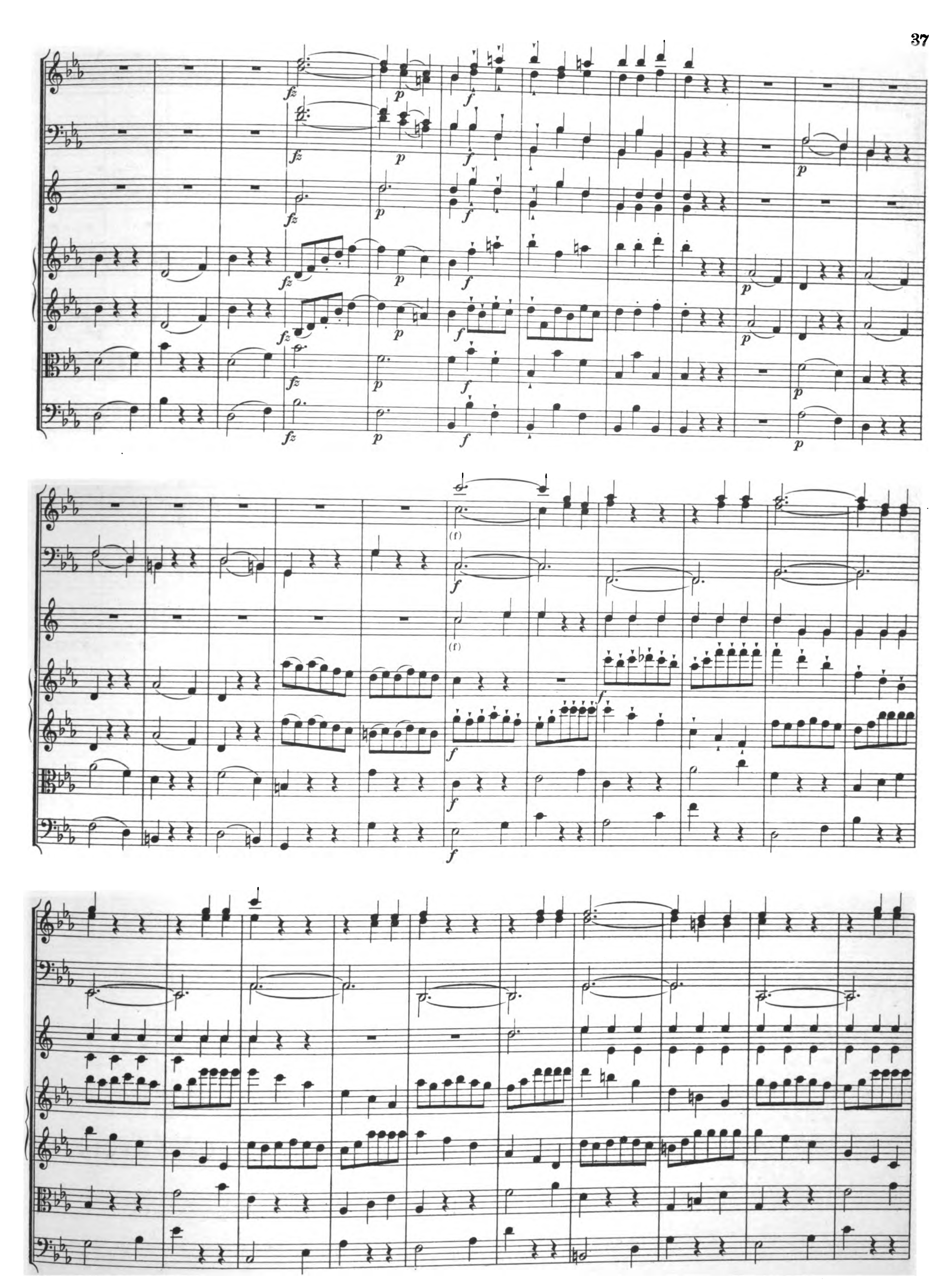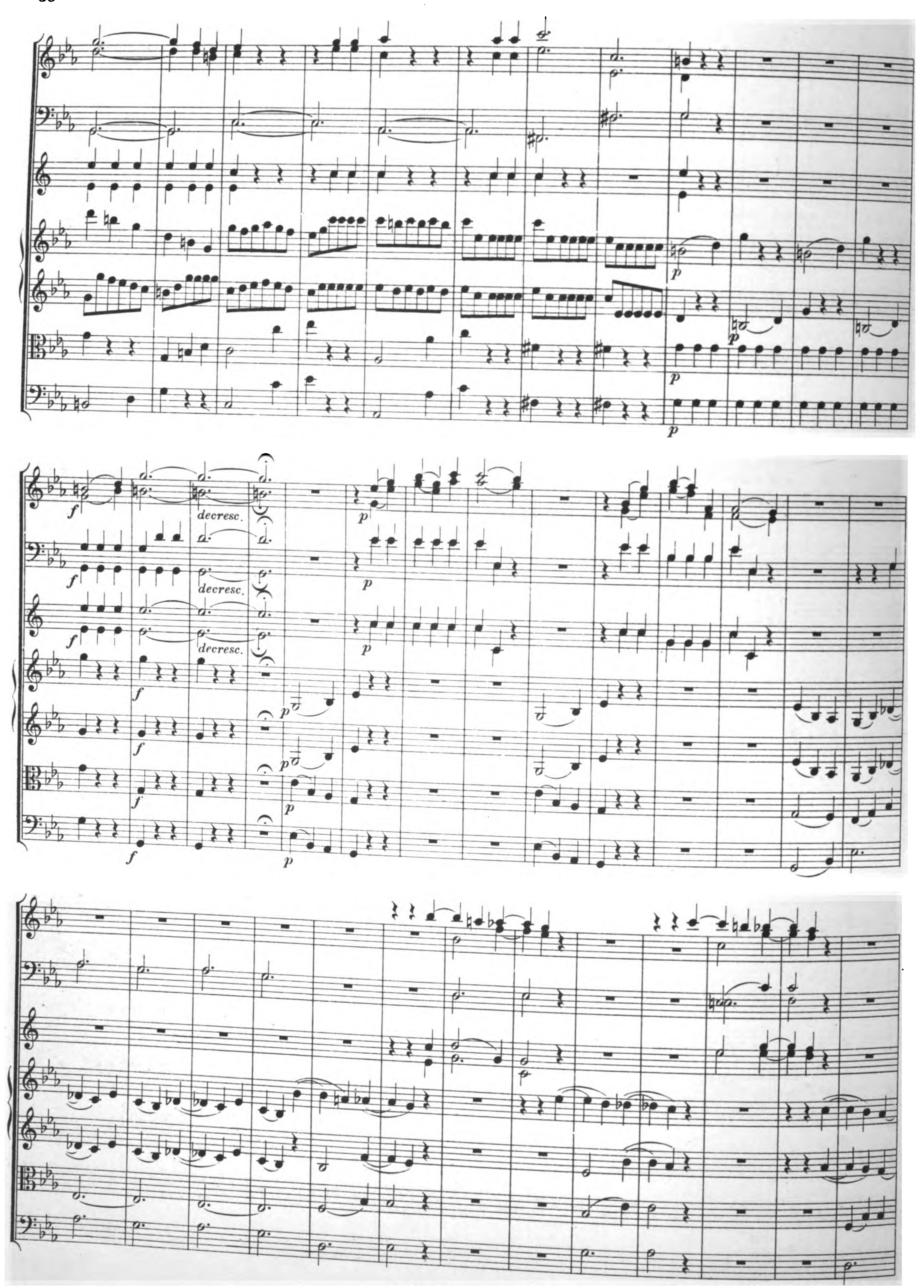





p
p
fz
p
fz
p
p
tr
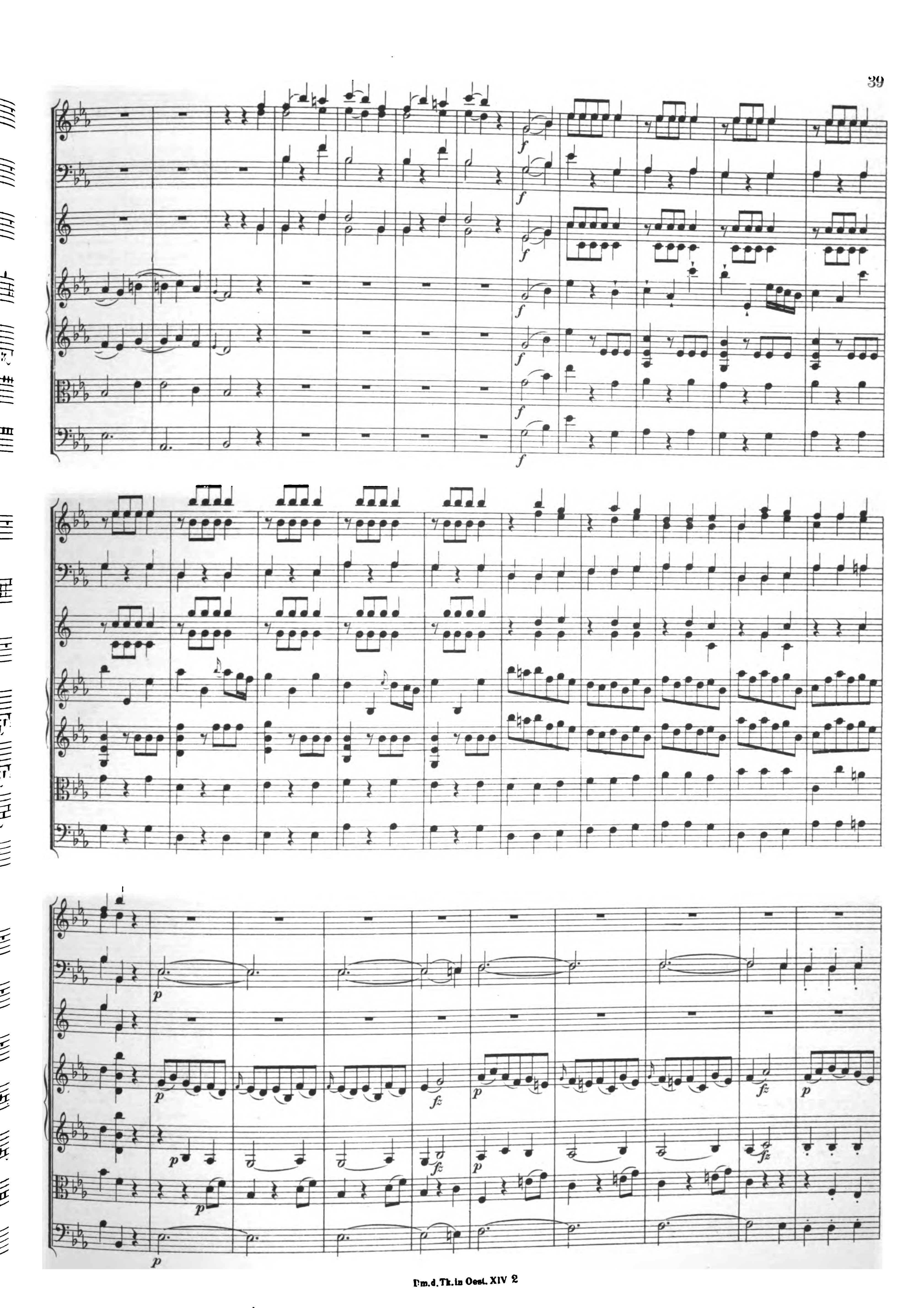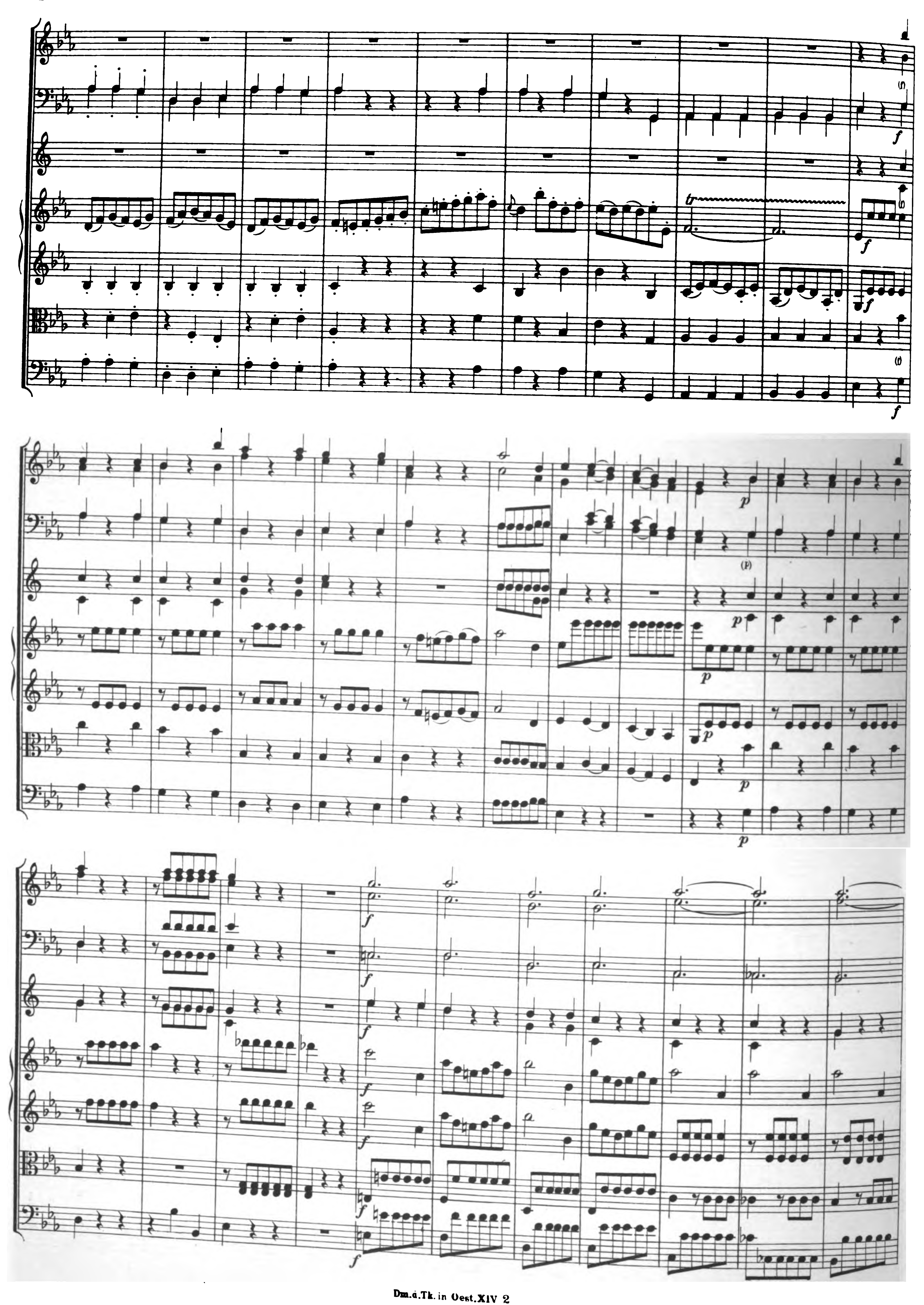


(f)
f
(f)
f
f
f
f
p
p
p
p
p
p
p
f
f
f
f
f
f
f
(fz)
(fz)
(fz)
p
p
p
fz
fz
fz
fz
p
p
p
p
p
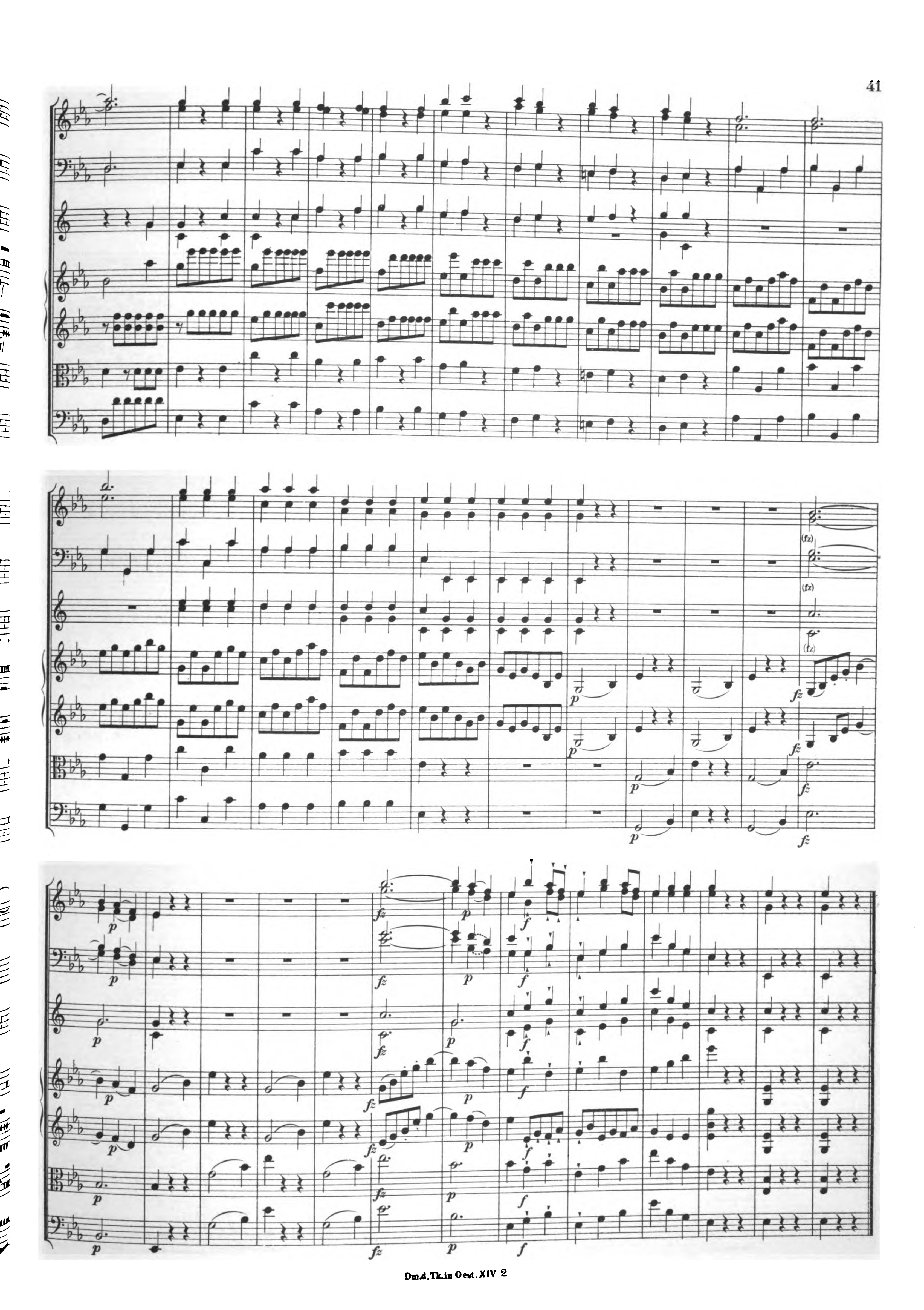

fz
p
f
(f)
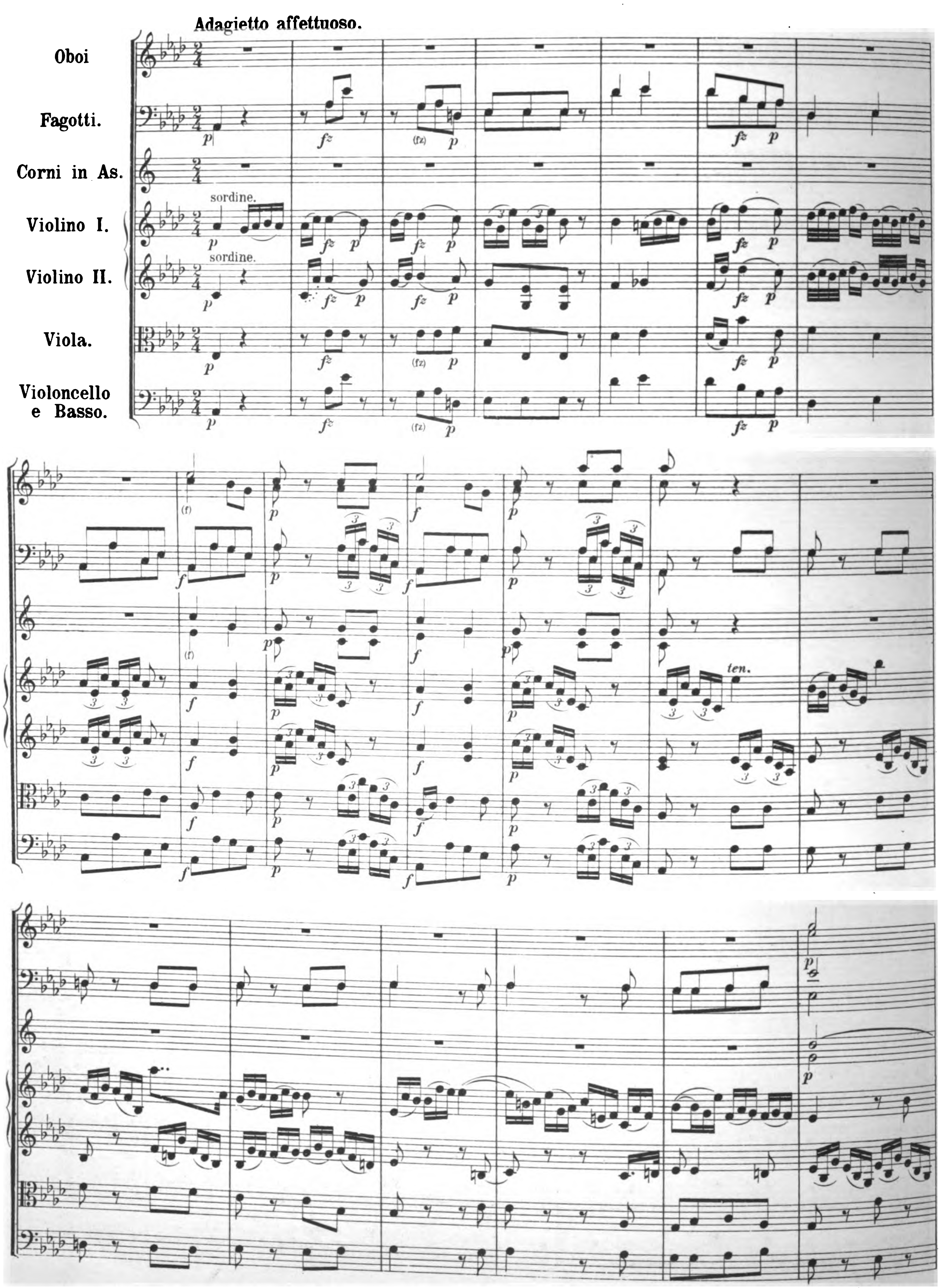


decresc.
decresc.
decresc.
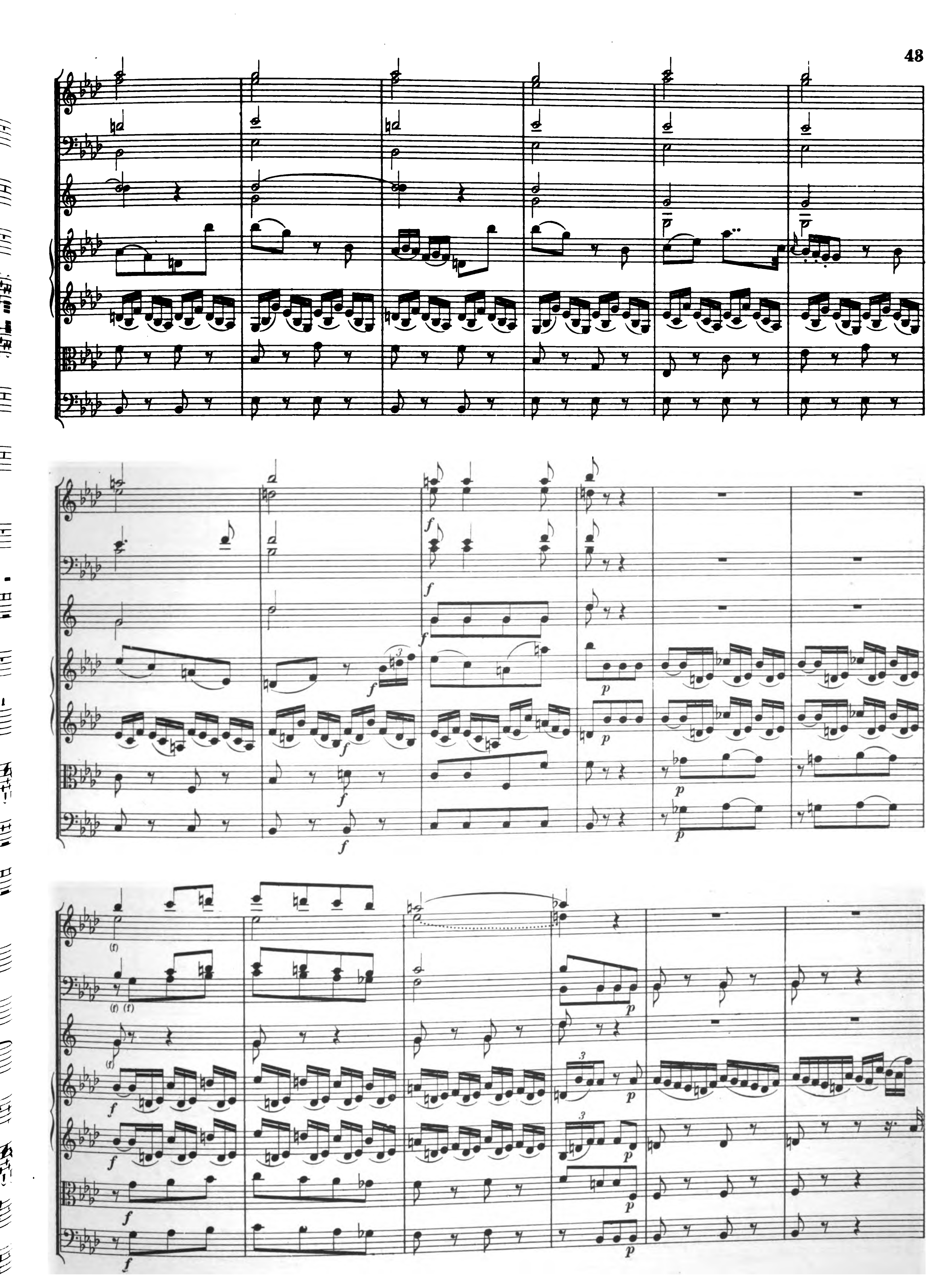

f
p
fz
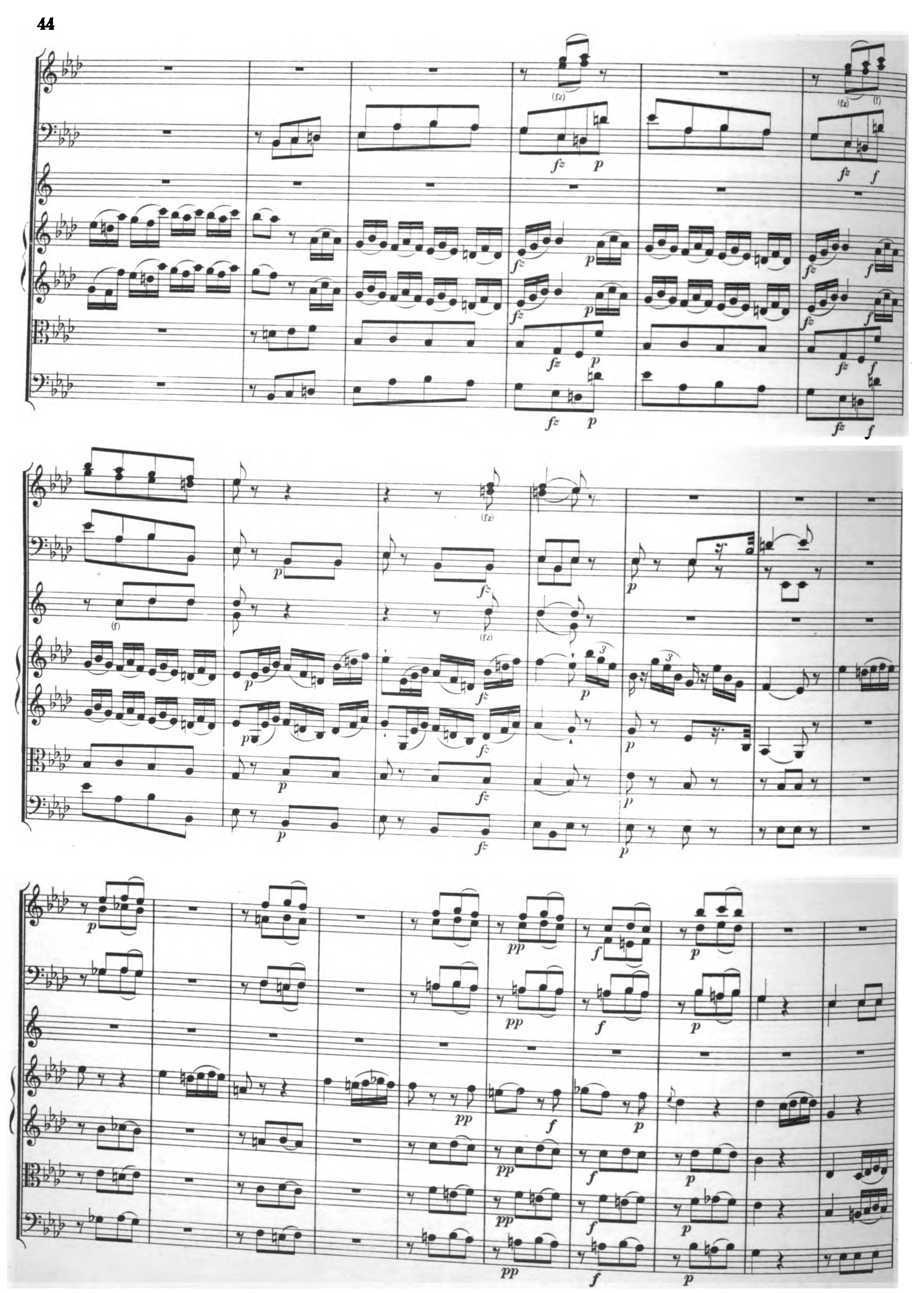



p
f
fz
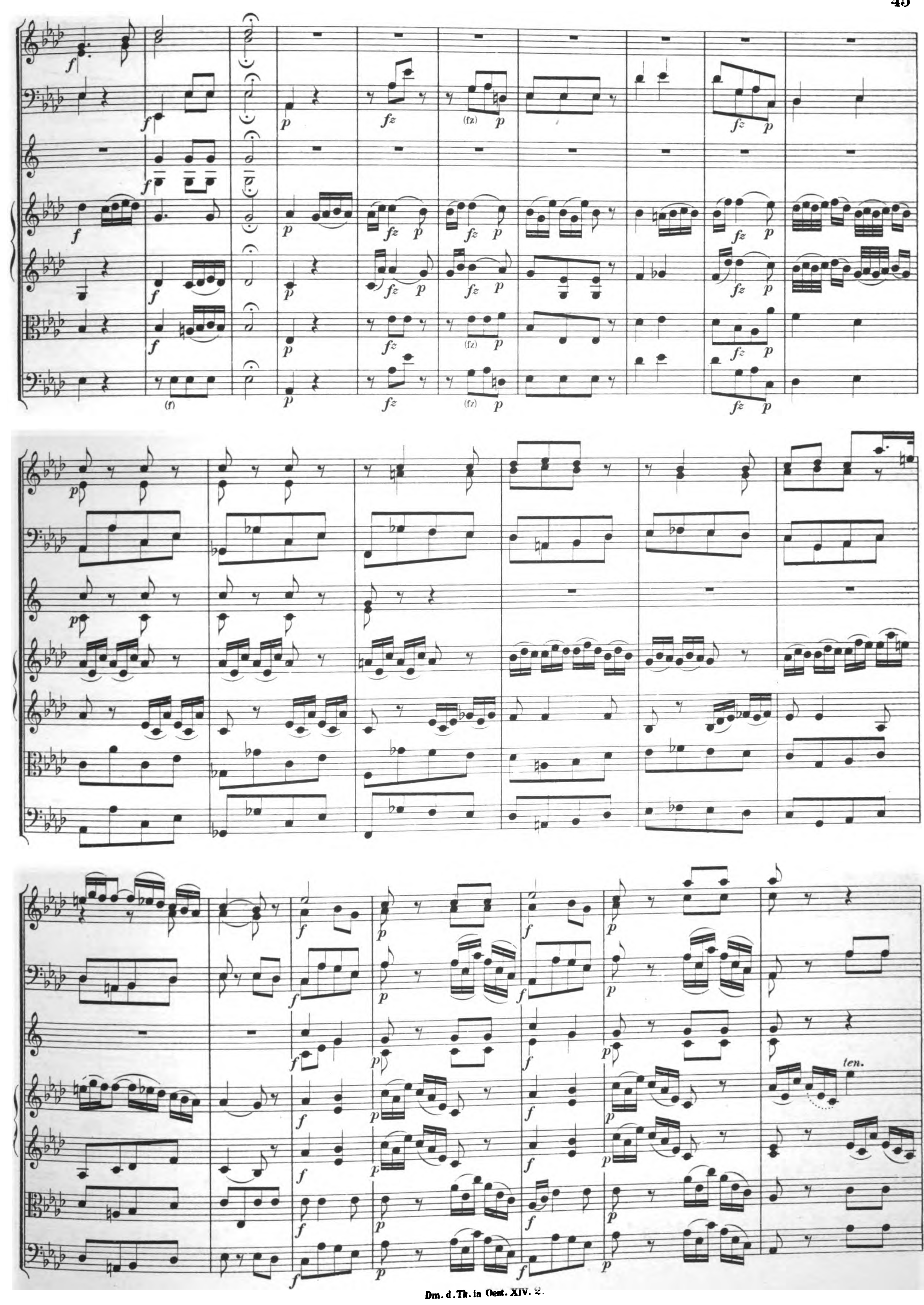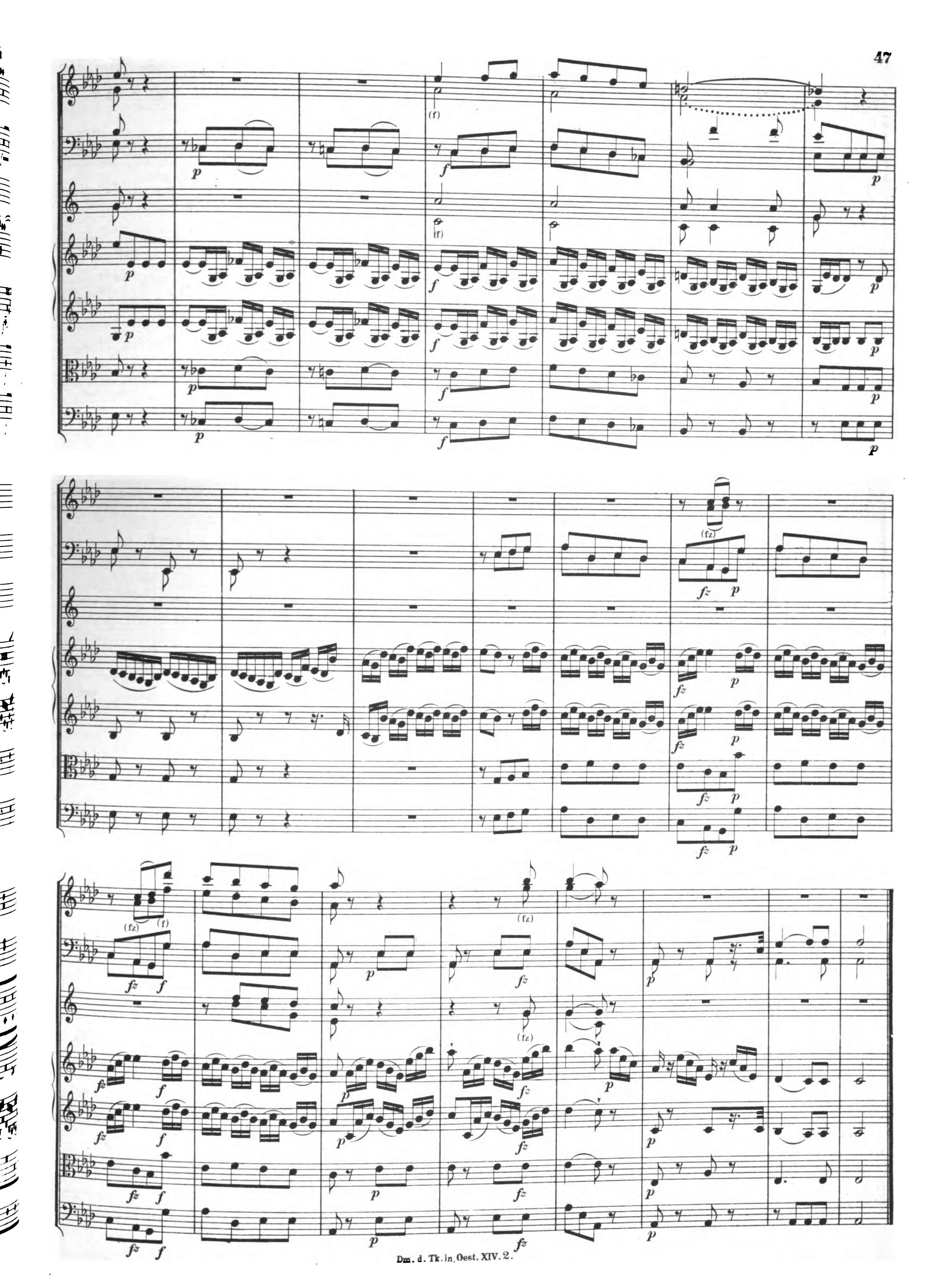


Adagietto affettuoso.
Oboi
Fagotti.
Corni in As.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.
sordine.
sordine.
ten.
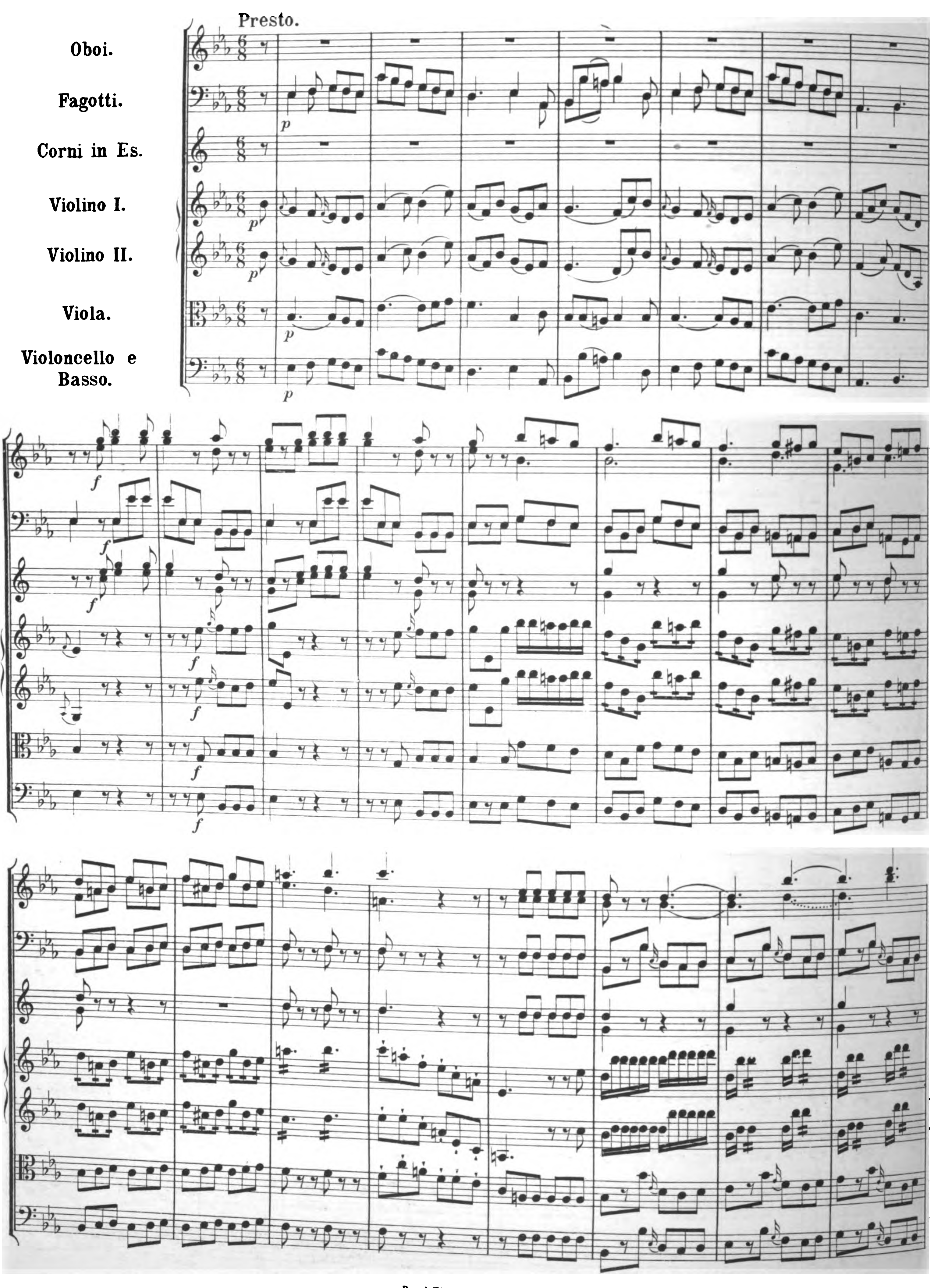


f
p
(f)
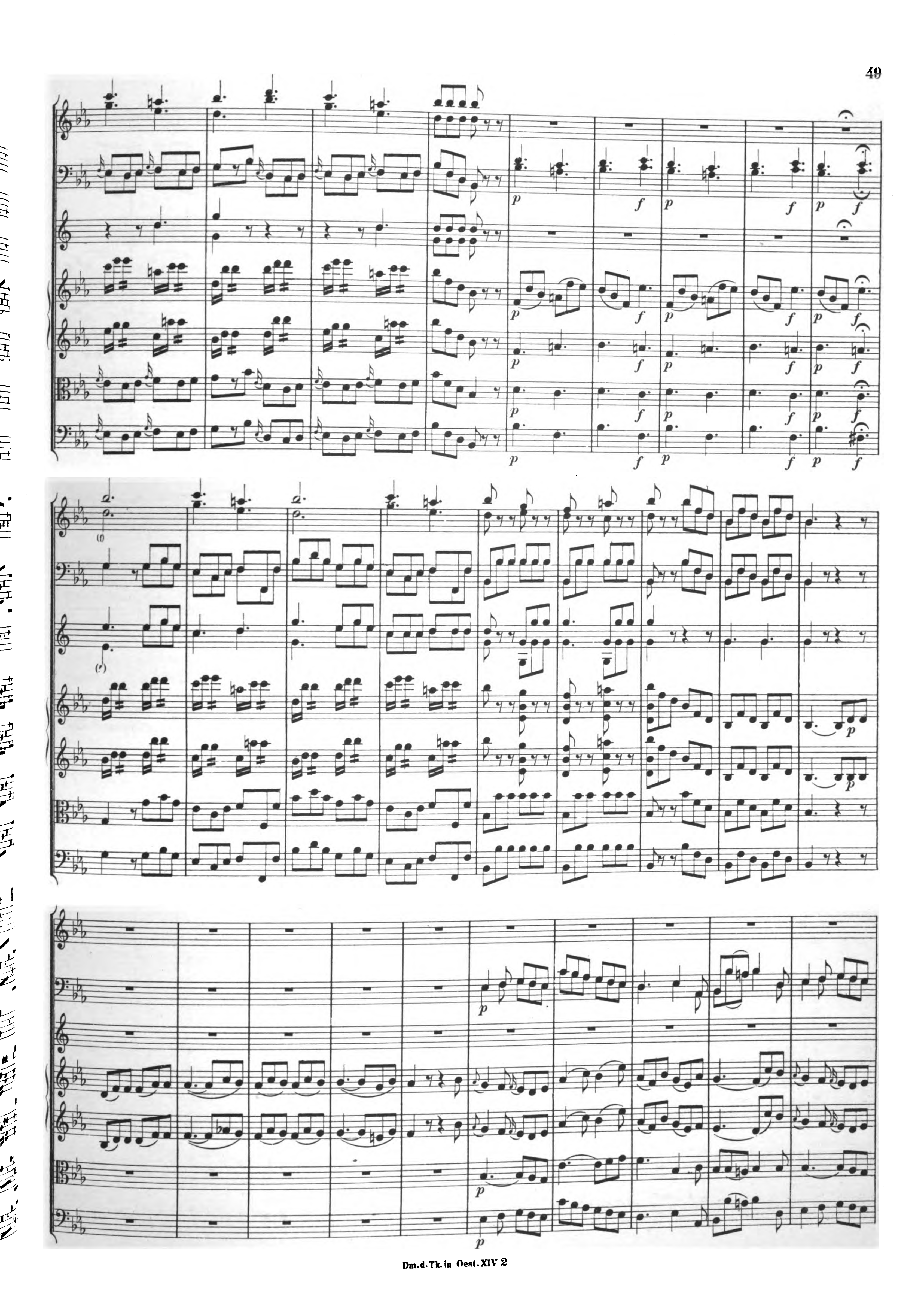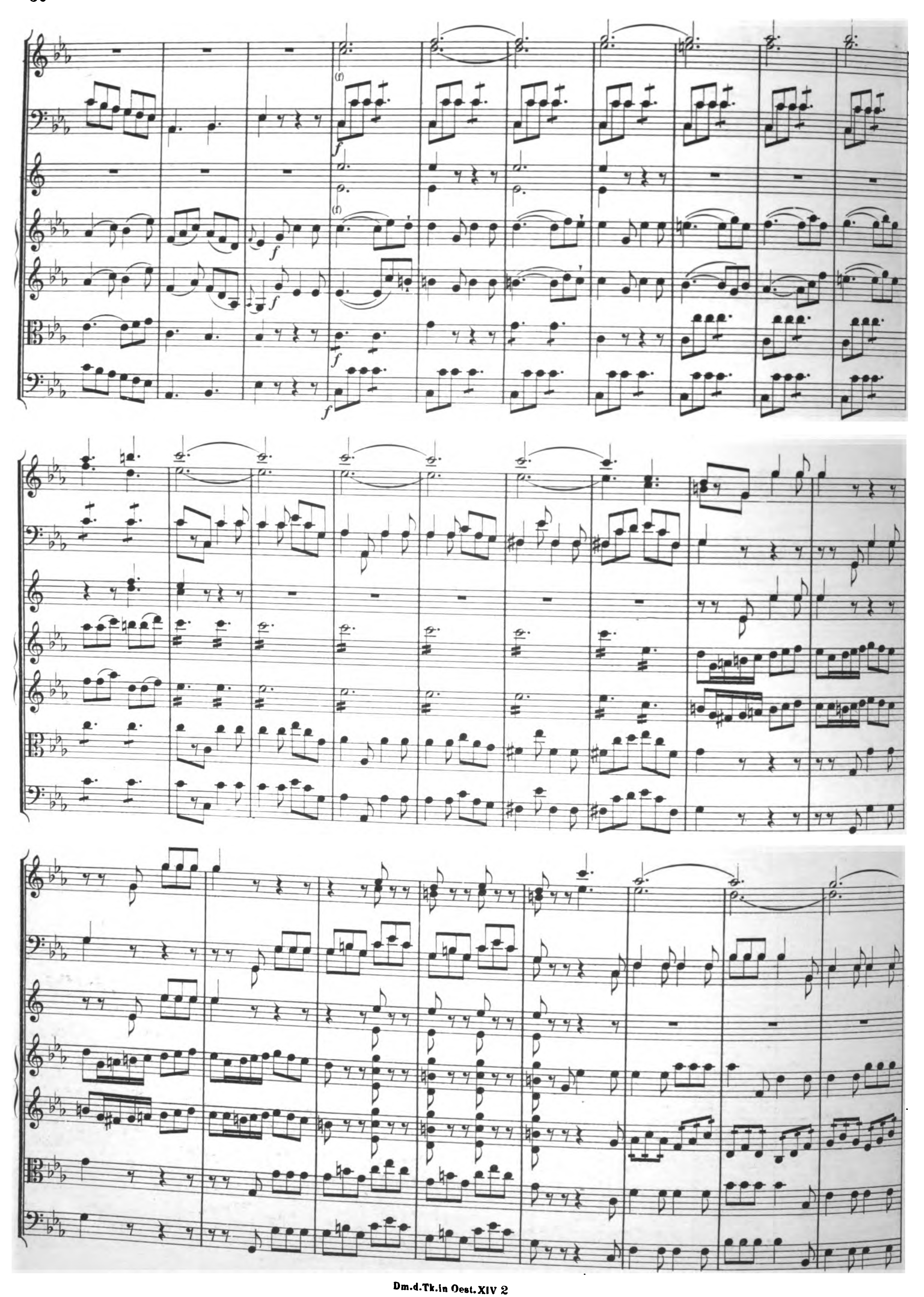





(f)
p
f
(fz)
fz
(f)
(fz)
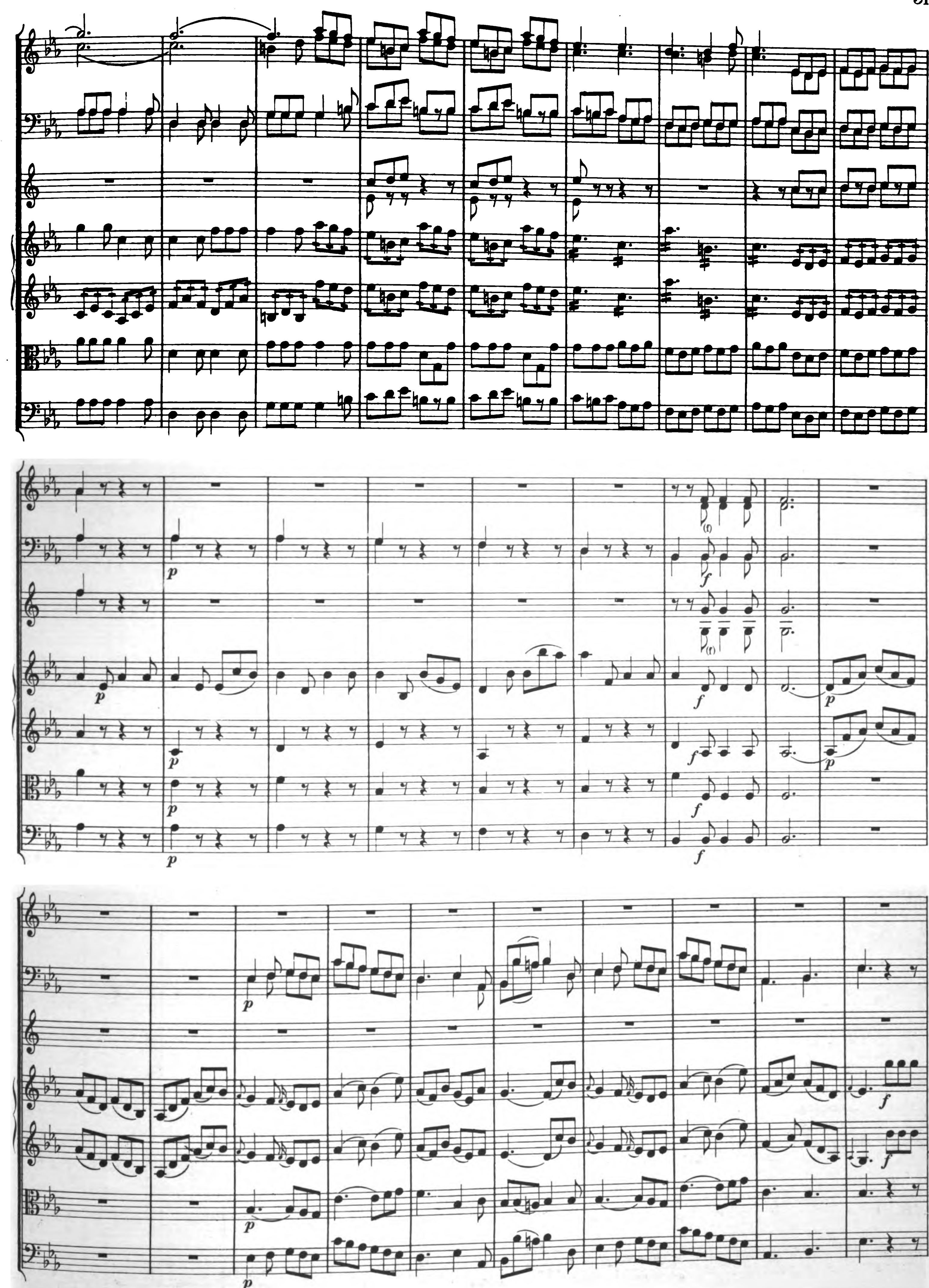
Finale.
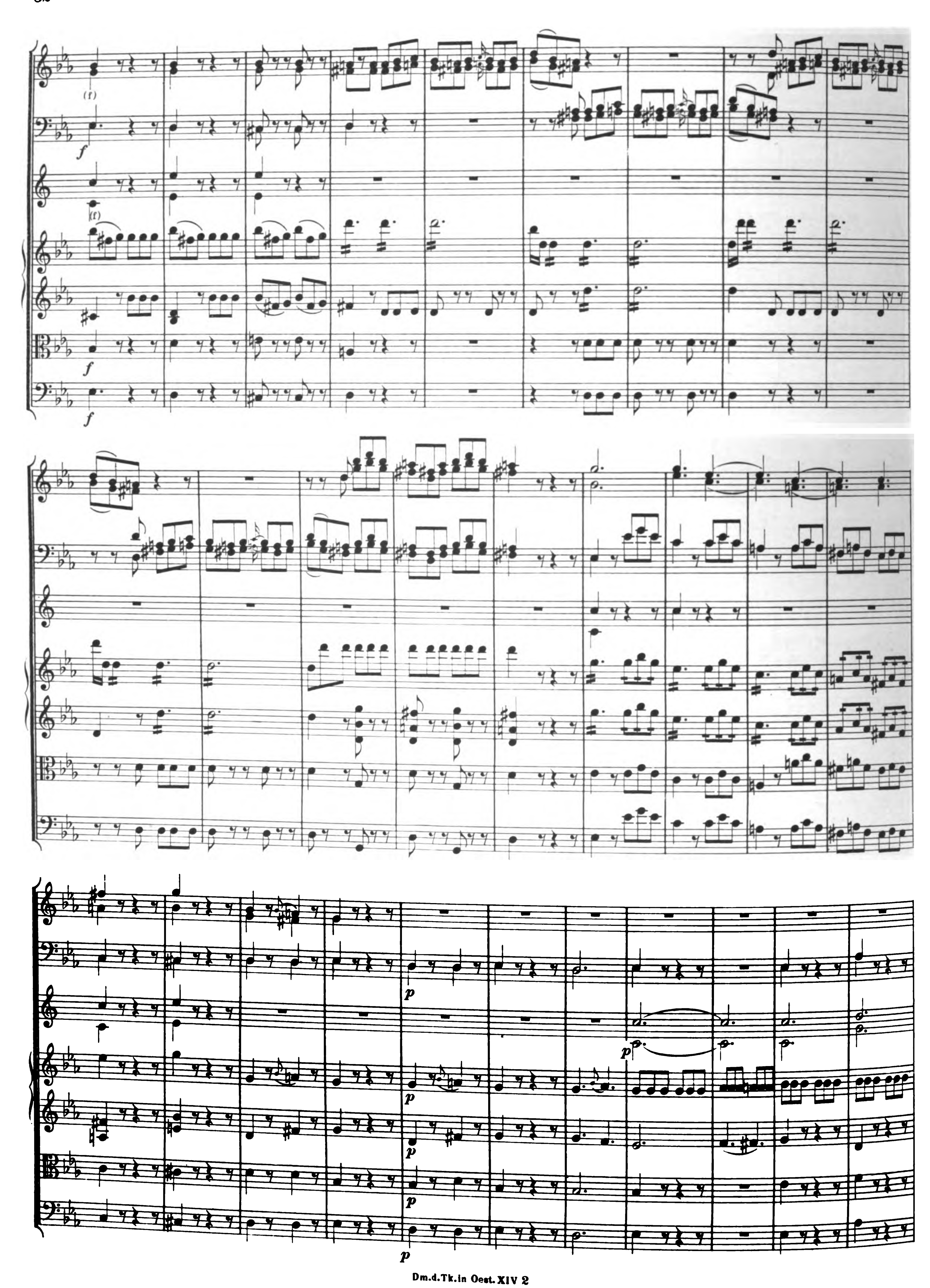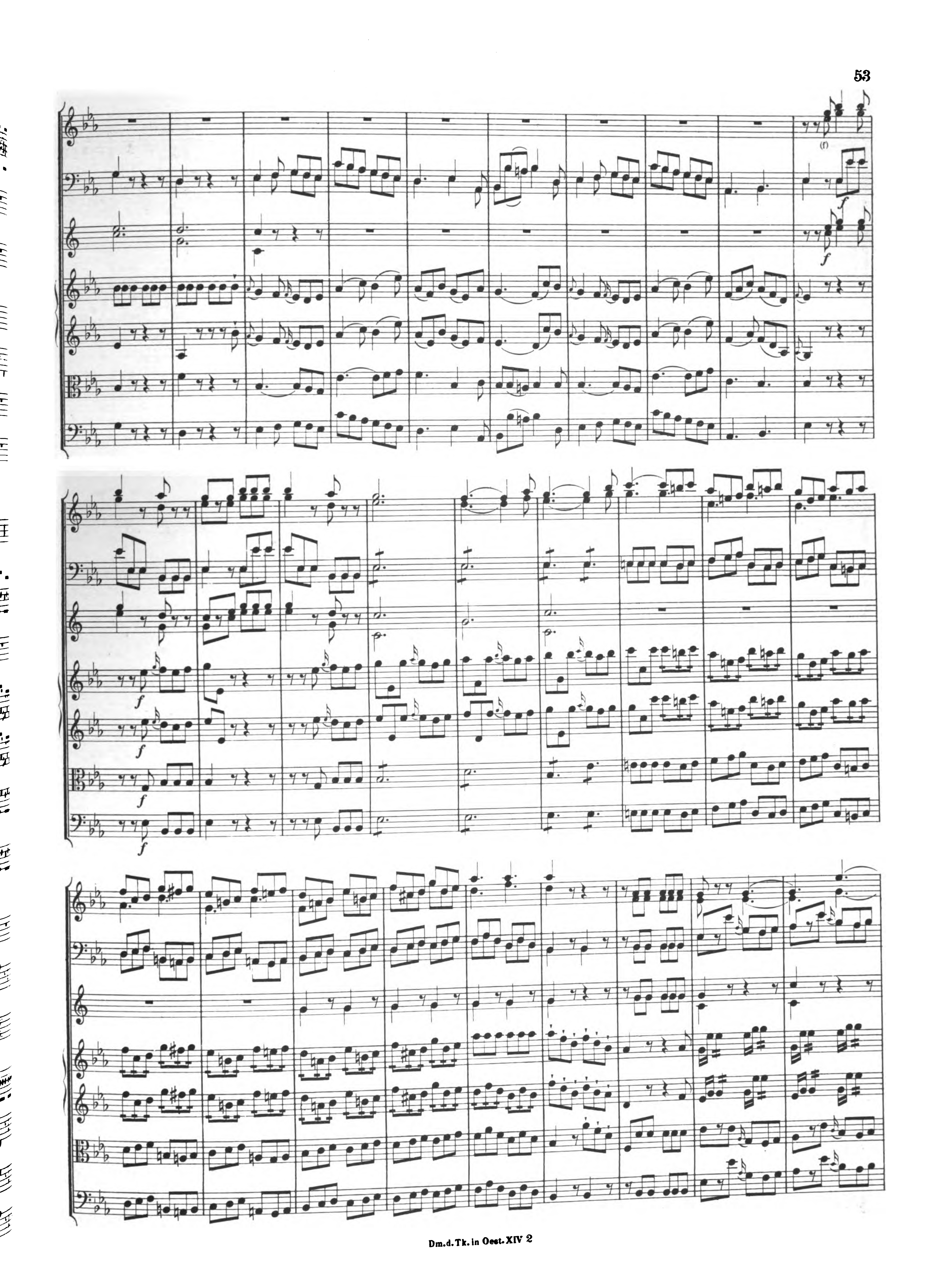


Presto.
Oboi.
Fagotti.
Corni in Es.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.
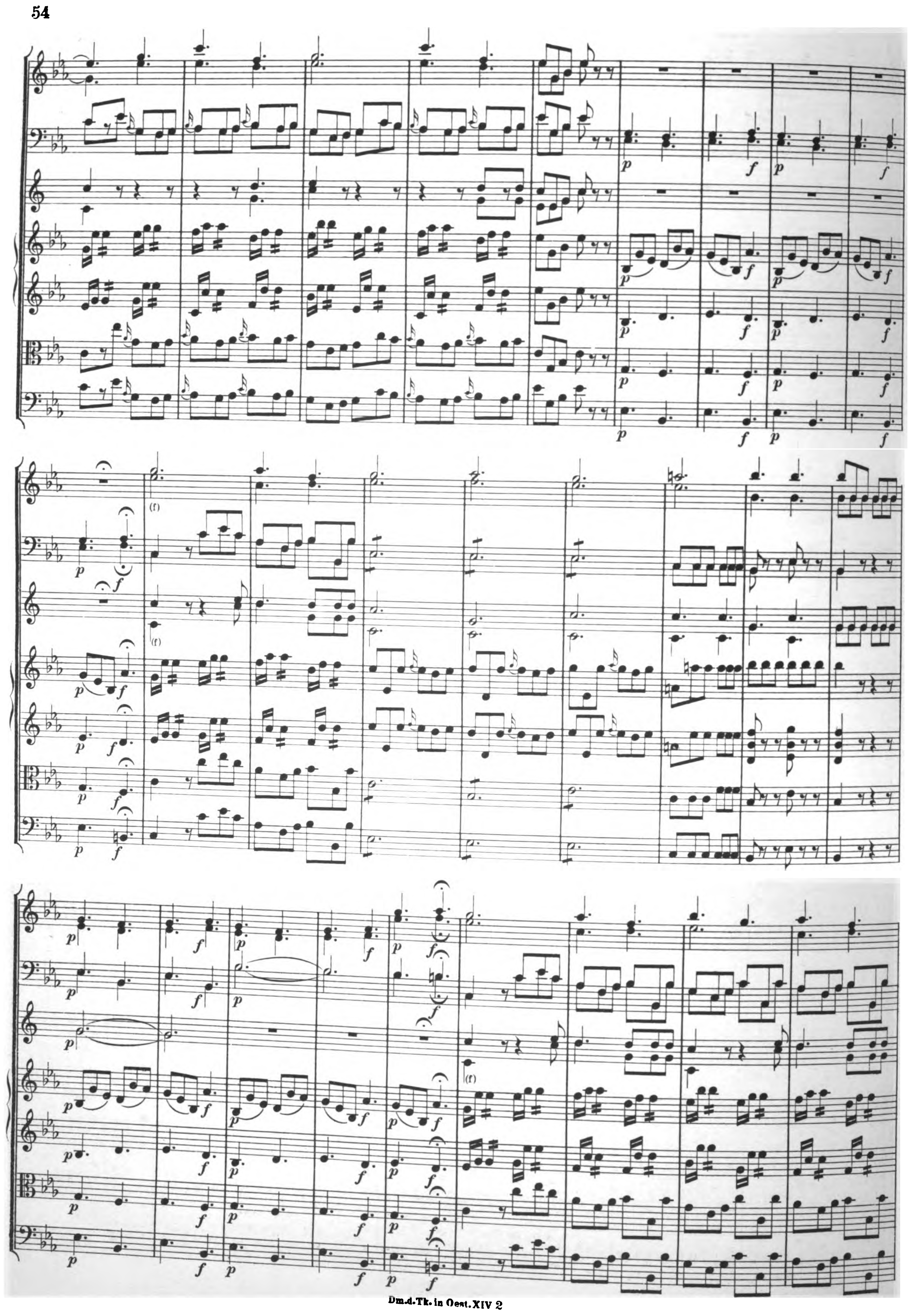

p
f
(f)
(f)


(f)
f
(f)
f
f
f
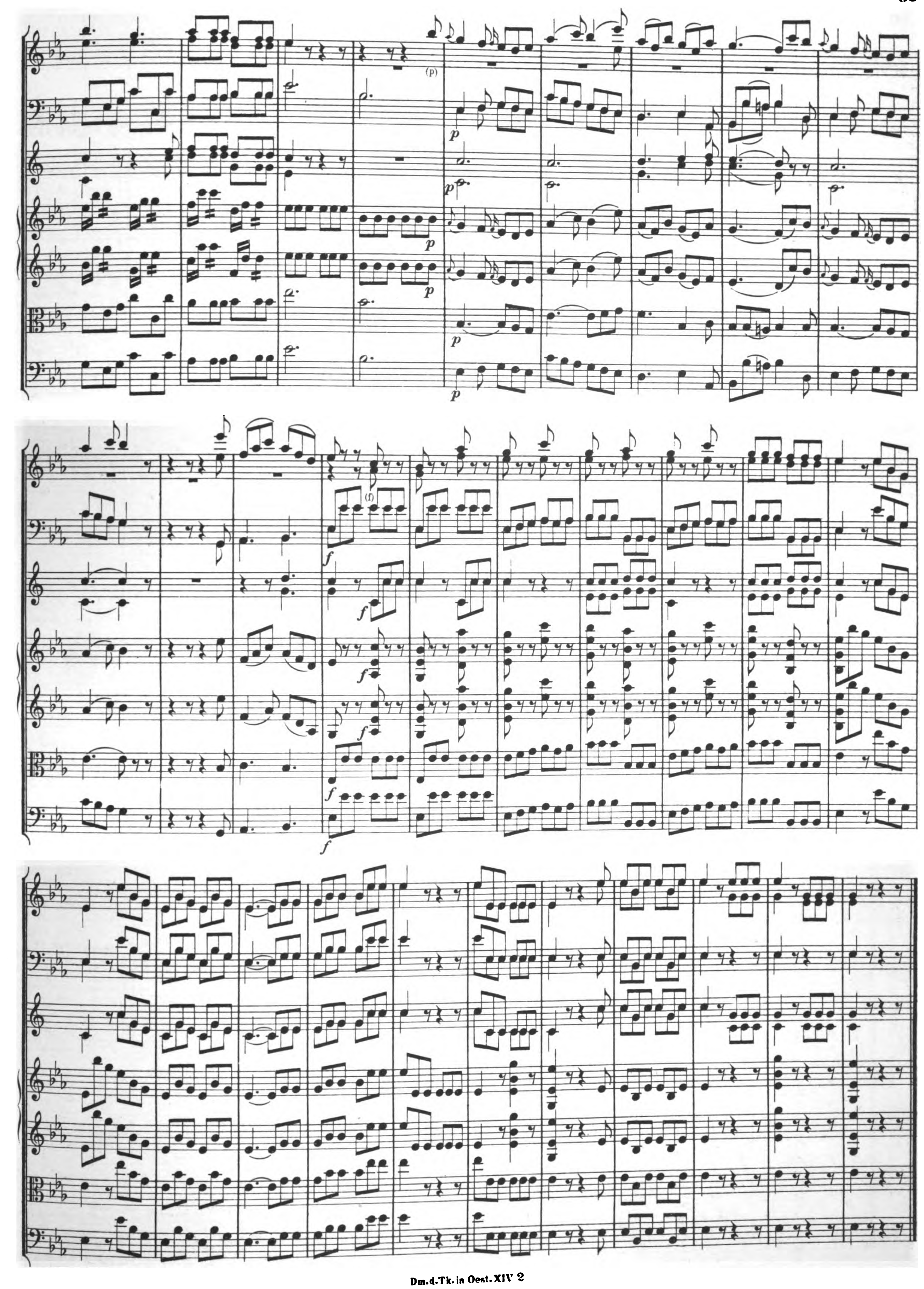

p
f
(f)
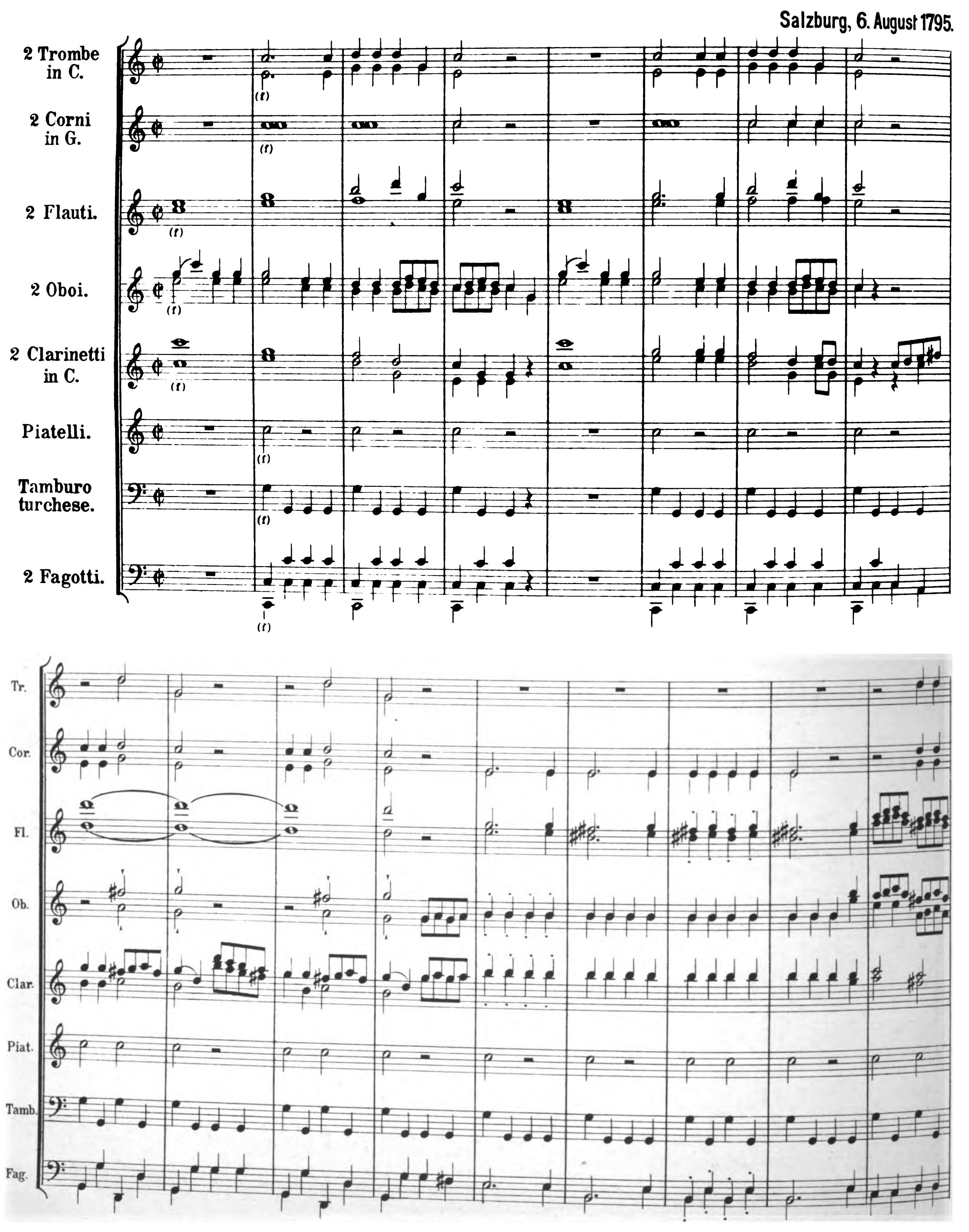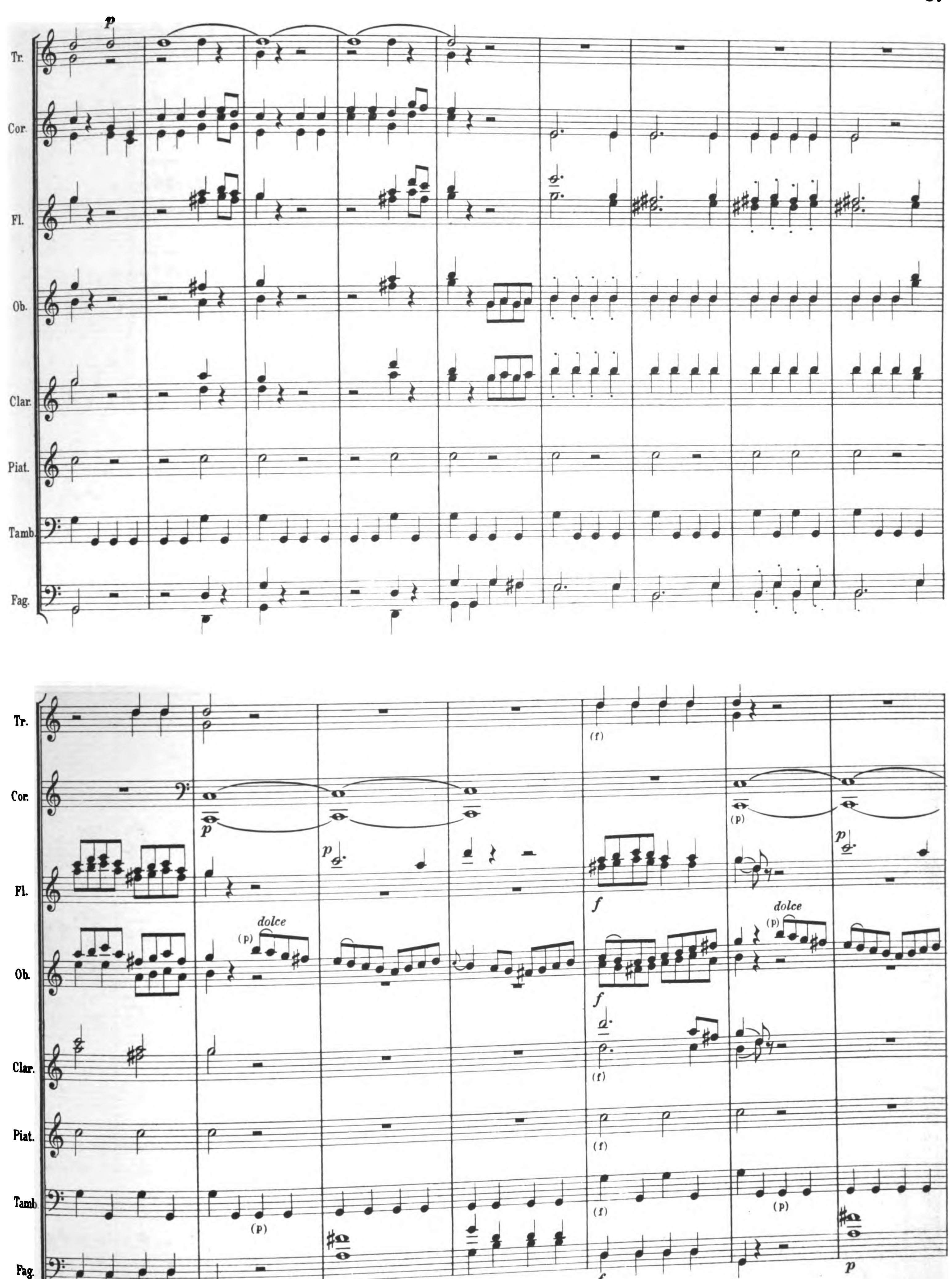






(f)
p
f
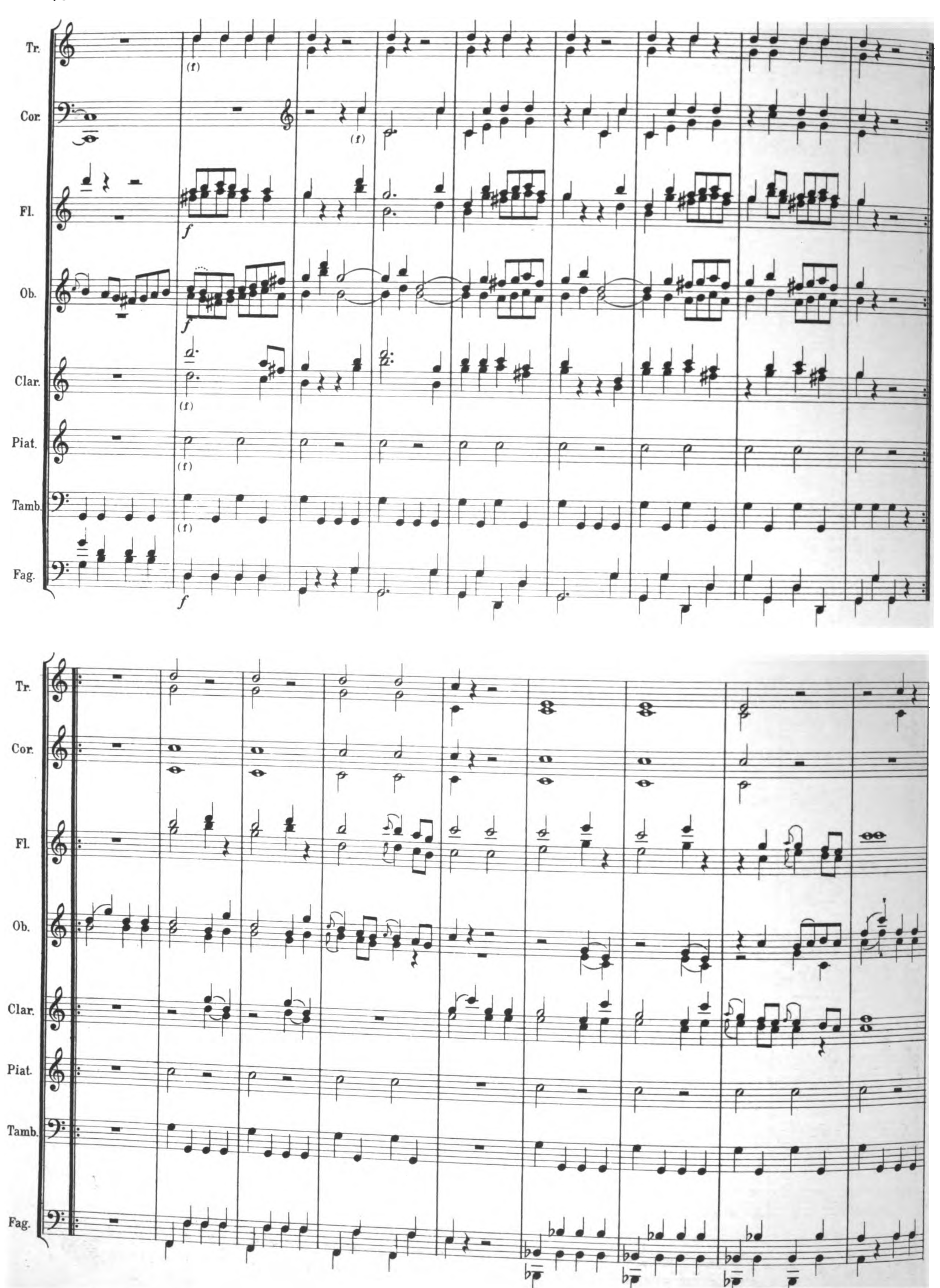

(p)
p
p
p
p
p
p
(f)
f
f
f
f
f
f
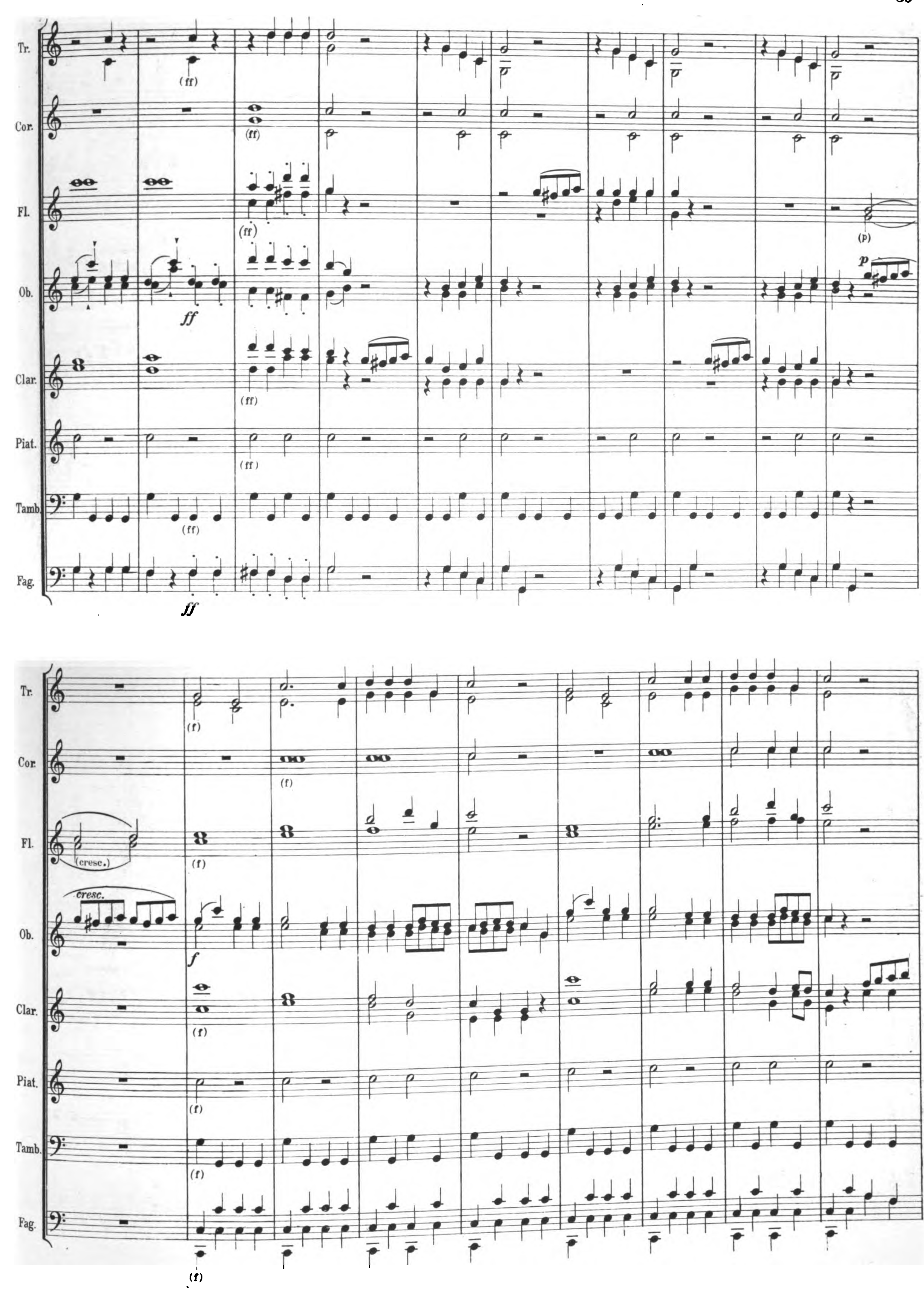
Türkischer Marsch.
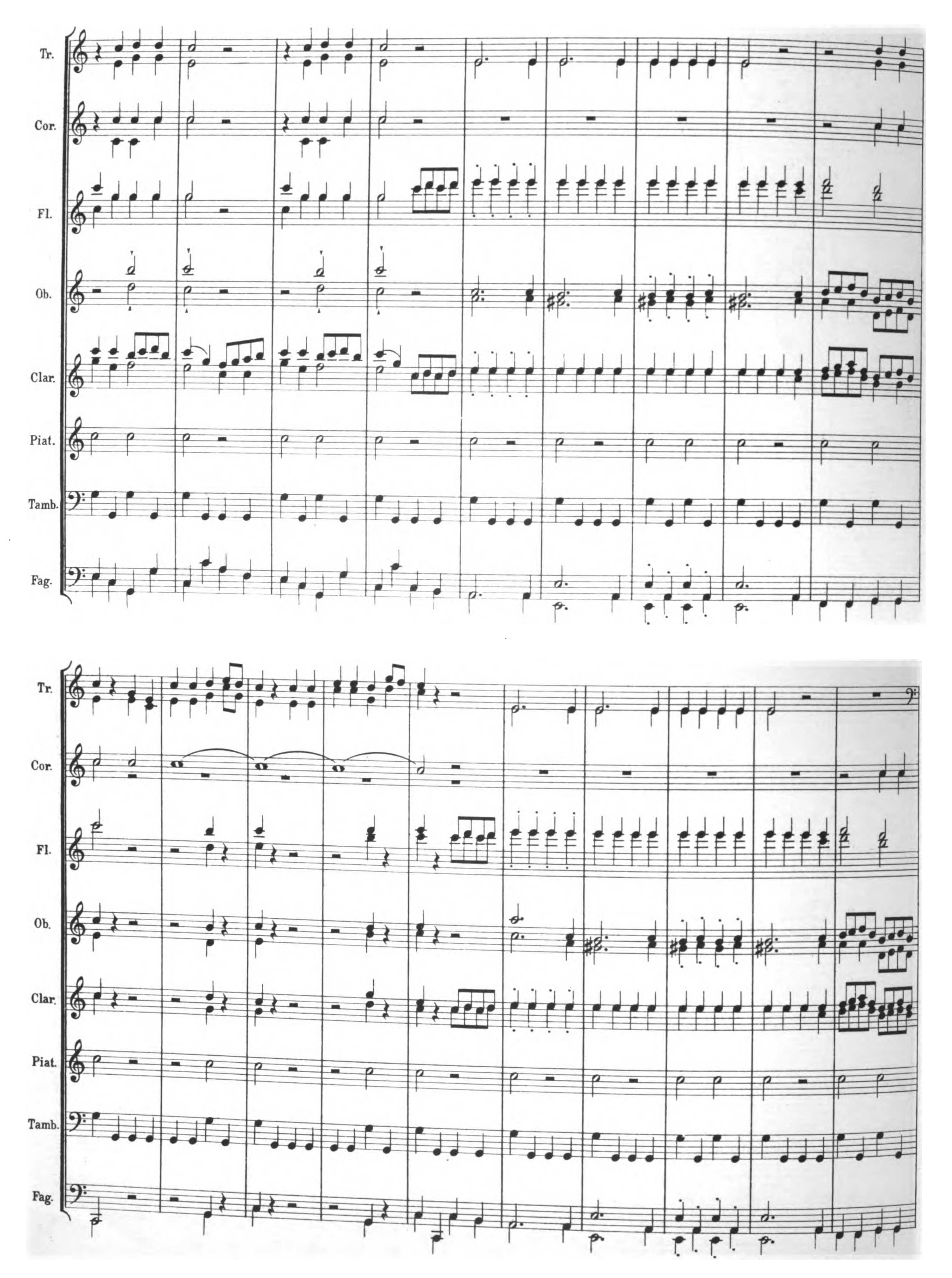
Salzburg, 6. August 1795.
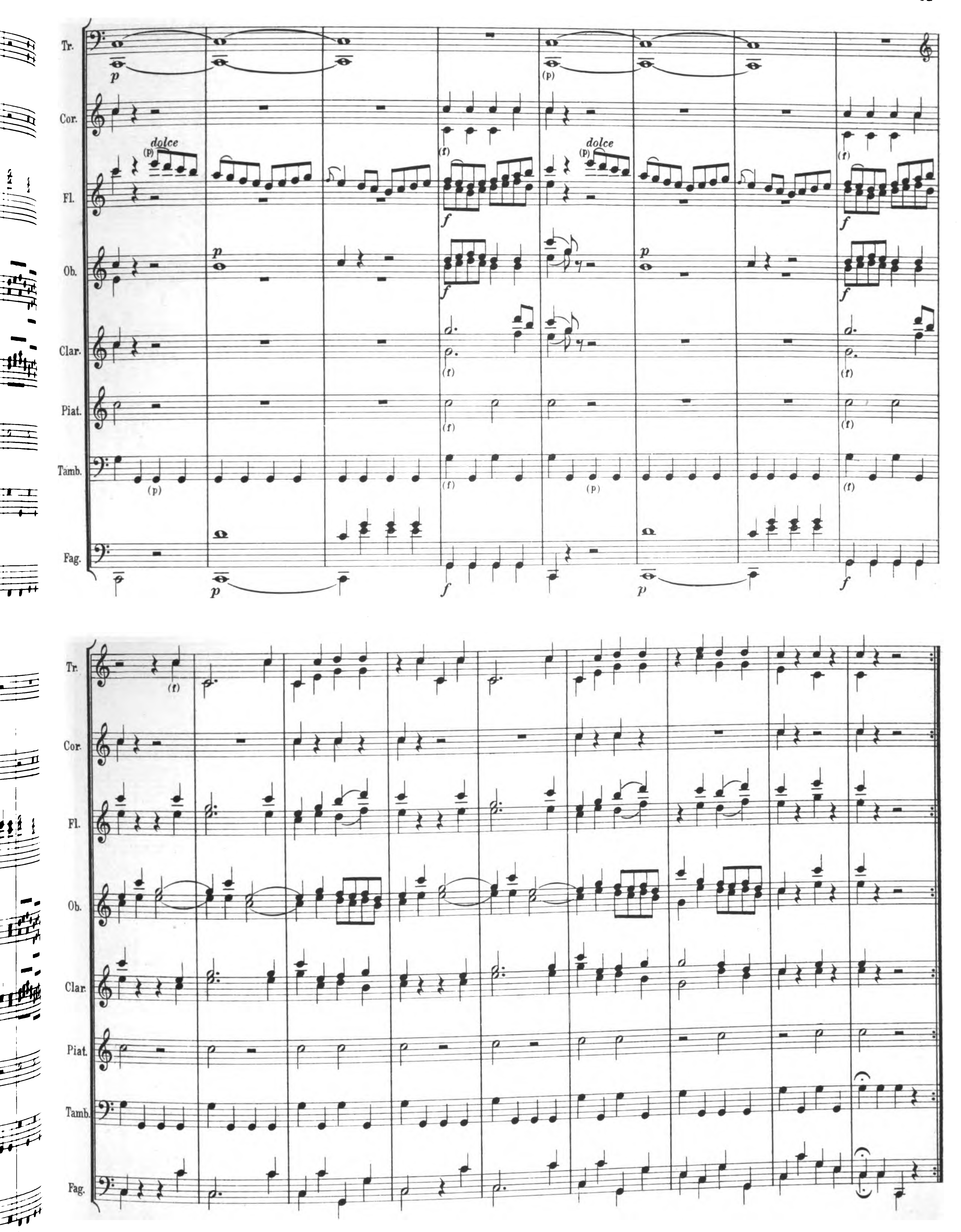



Tr.
Cor.
Fl.
Ob.
Clar.
Piat.
Tamb.
Fag.
p
dolce
(p)
(f)
f


Tr.
Cor.
Fl.
Ob.
Clar.
Piat.
Tamb.
Fag.
(f)
f
Tr.
Cor.
Fl.
Ob.
Clar.
Piat.
Tamb.
Fag.


Tr.
Cor.
Fl.
Ob.
Clar.
Piat.
Tamb.
Fag.
(ff)
ff
(p)
p
(cresc.)
cresc.
(f)
f


Tr.
Cor.
Fl.
Ob.
Clar.
Piat.
Tamb.
Fag.
Tr.
Cor.
Fl.
Ob.
Clar.
Piat.
Tamb.
Fag.


Tr.
Cor.
Fl.
Ob.
Clar.
Piat.
Tamb.
Fag.
dolce
dolce



6 Menuette.

Salzburg, 23. Jänner 1784.

I.

Oboi.

Corni in A.

Violino I.

Violino II.

Basso.

(f) p f

Fine.

Trio.

Fagotto.
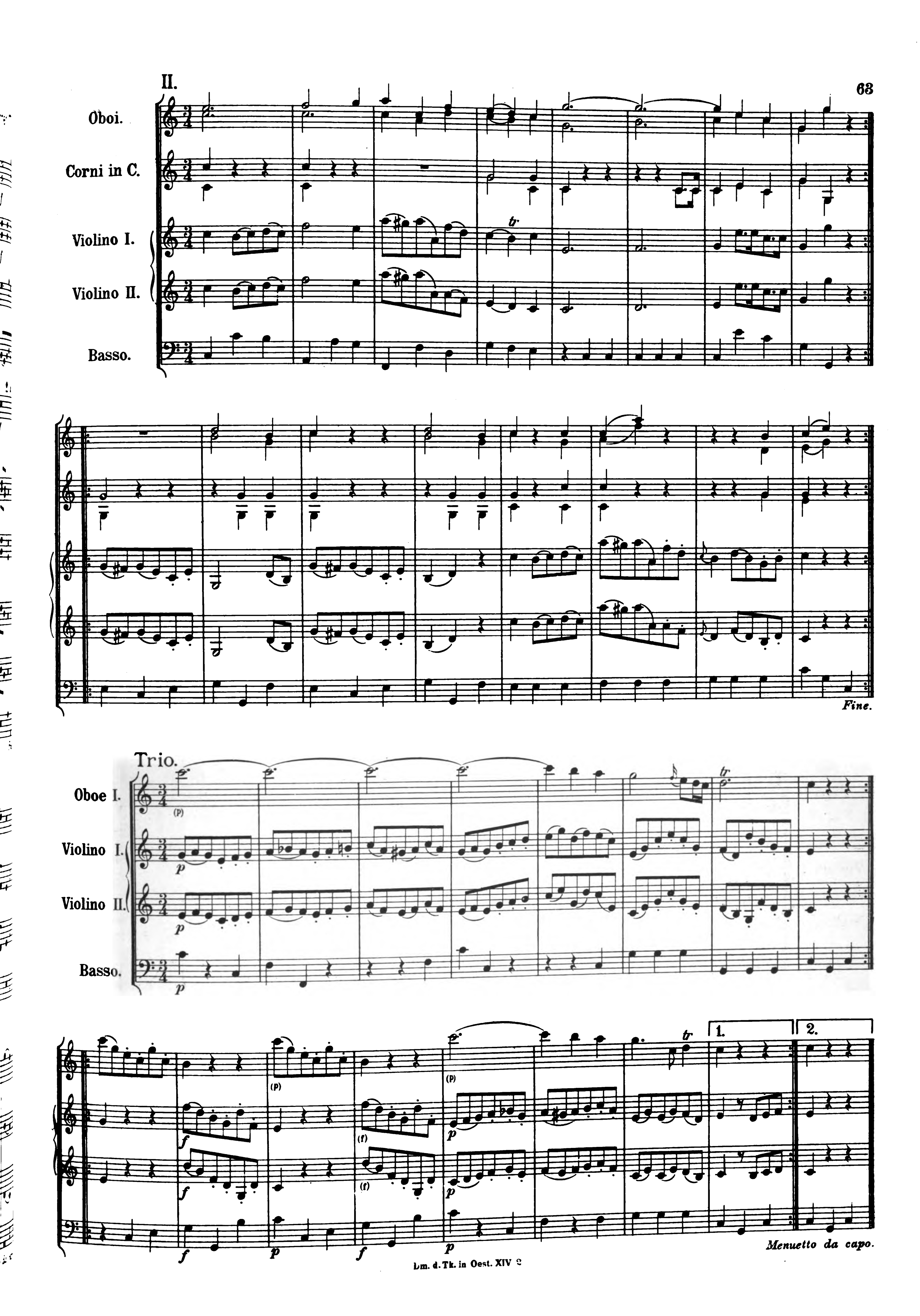
Violino I.

Violino II.

Basso.

(p) p f

Menuetto da capo.


II.
Oboi.
Corni in C.
Violino I.
Violino II.
Basso.
Fine.
Trio.
Oboe I.
Violino I.
Violino II.
Basso.
1.
2.
Menuetto da capo.

III.

Oboi.

Corni in E.

Violino I.

Violino II.

Basso.

Fine.

Trio.

Flauto.

(p)

Violino I.

p

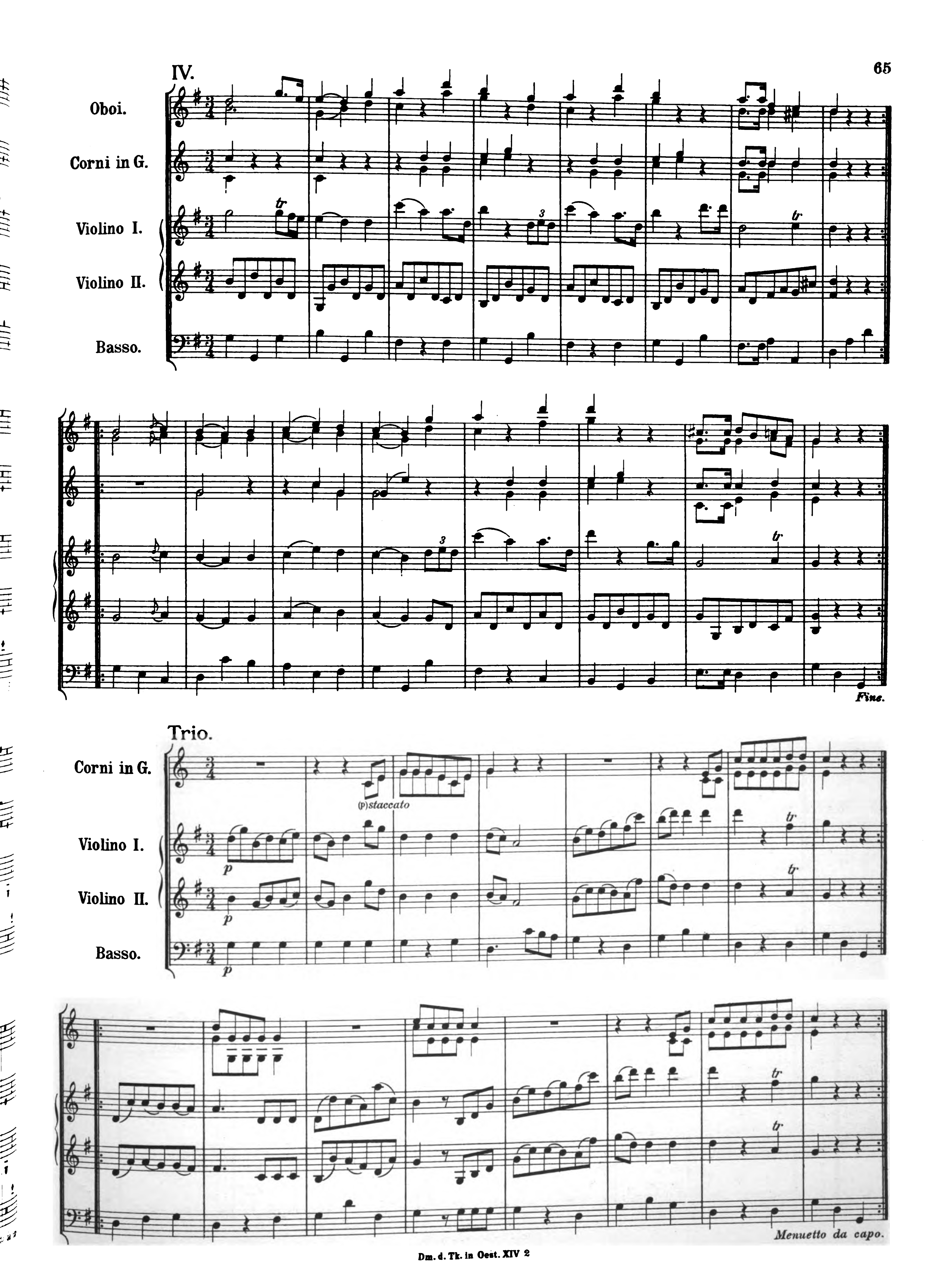
Violino II.

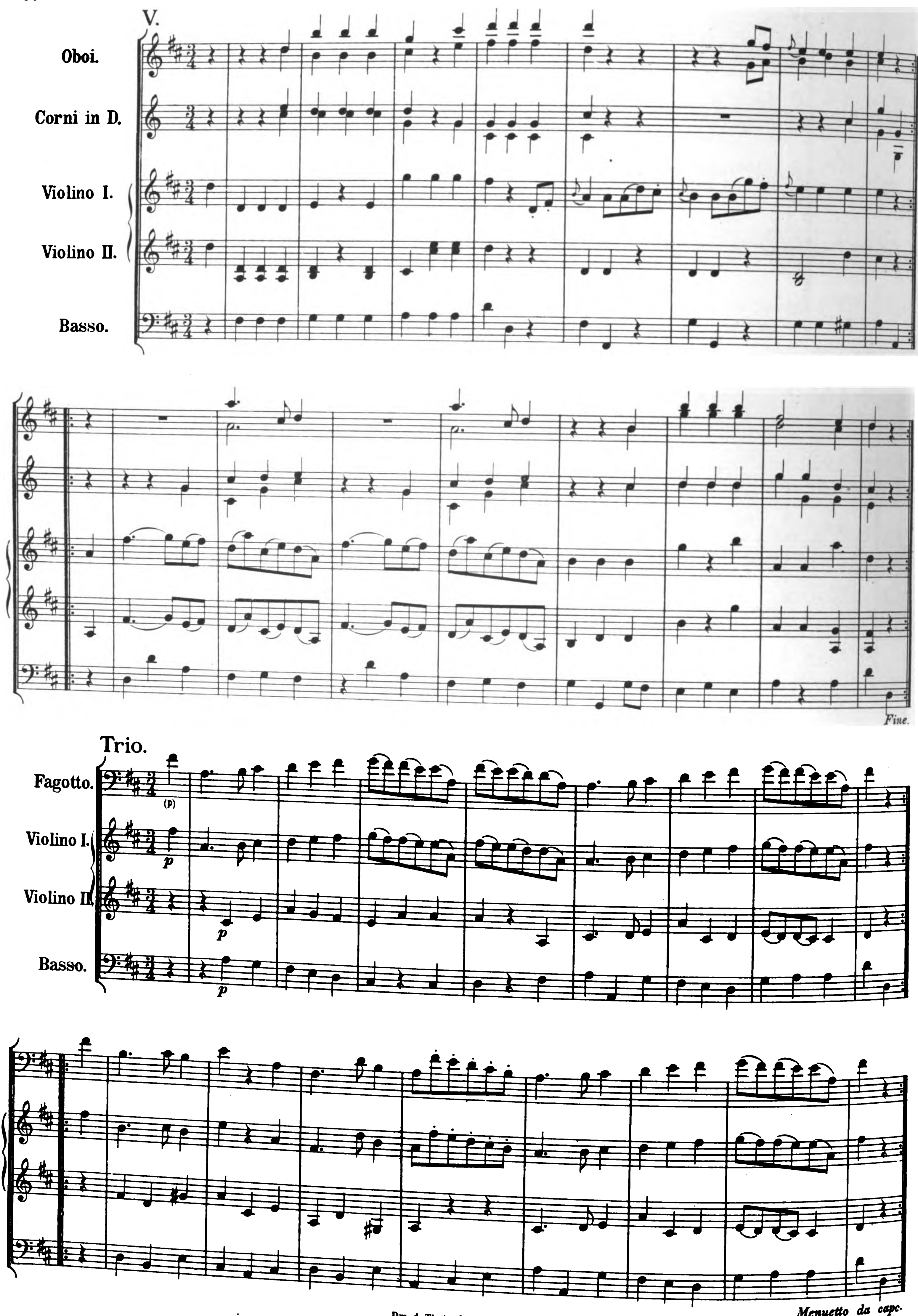
p
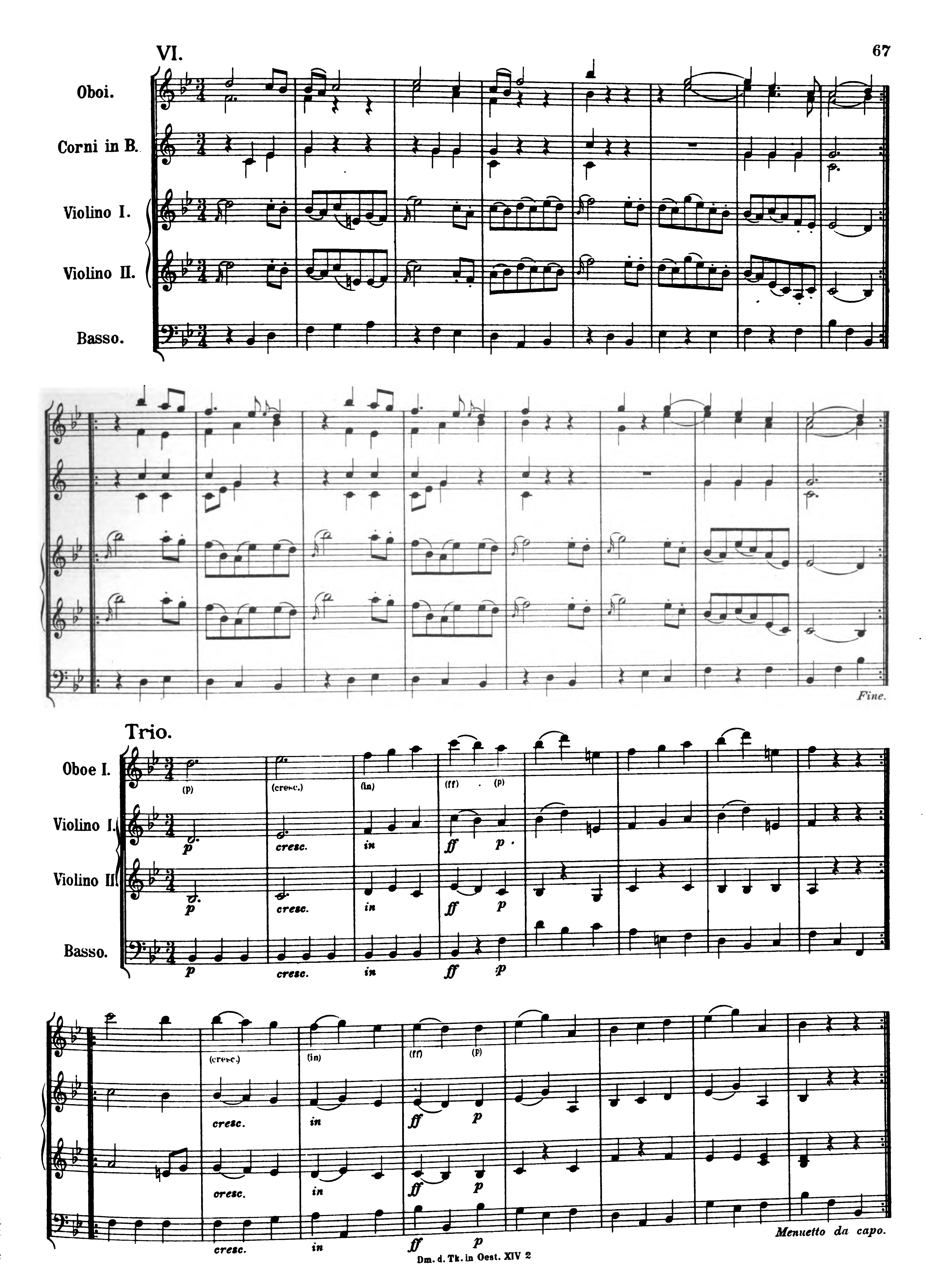
Basso.

p

Menuetto da capo.
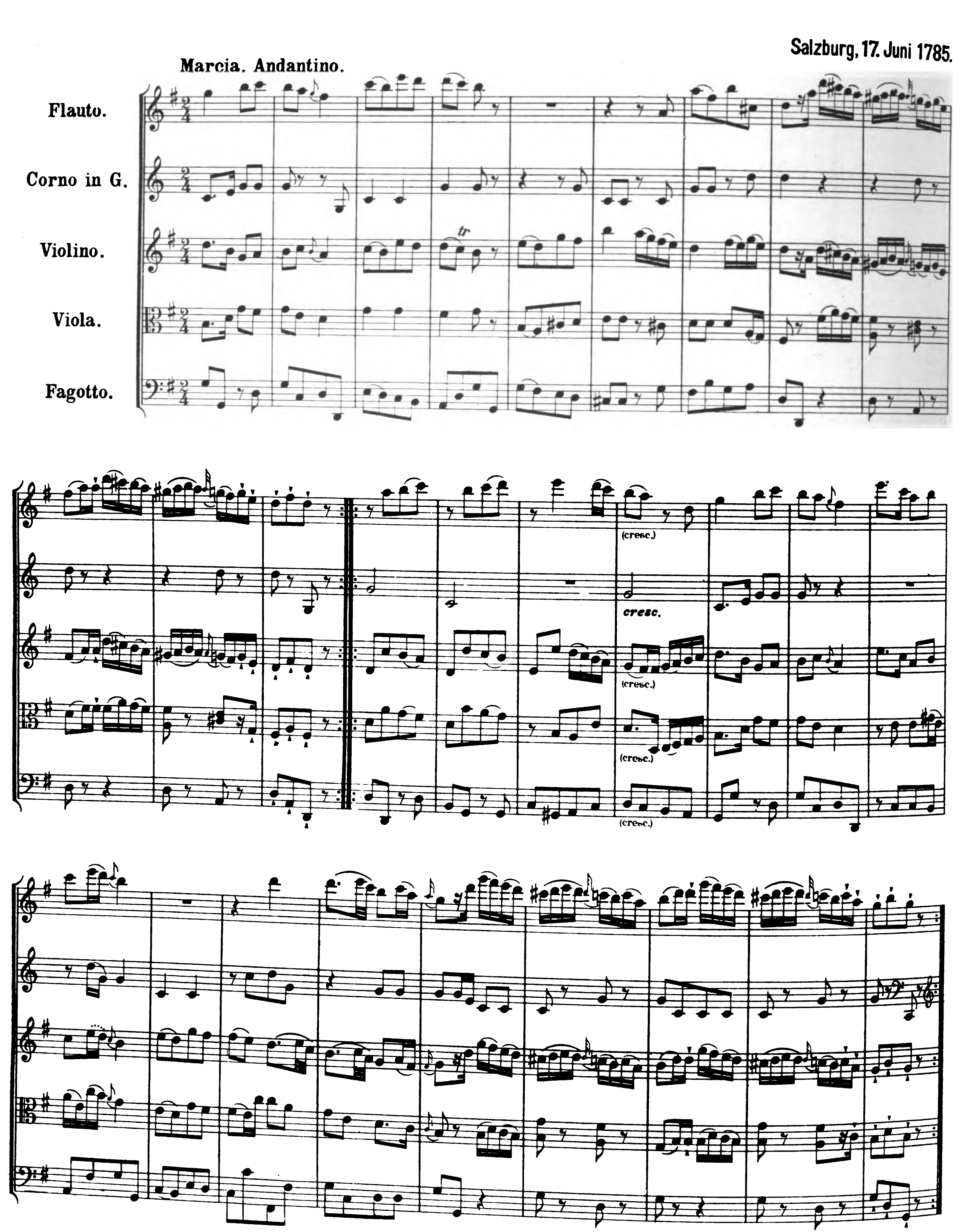

IV.
Oboi.
Corni in G.
Violino I.
Violino II.
Basso.
Fine.
Trio.
Corni in G.
(p)staccato
Violino I.
Violino II.
Basso.
Menuetto da capo.
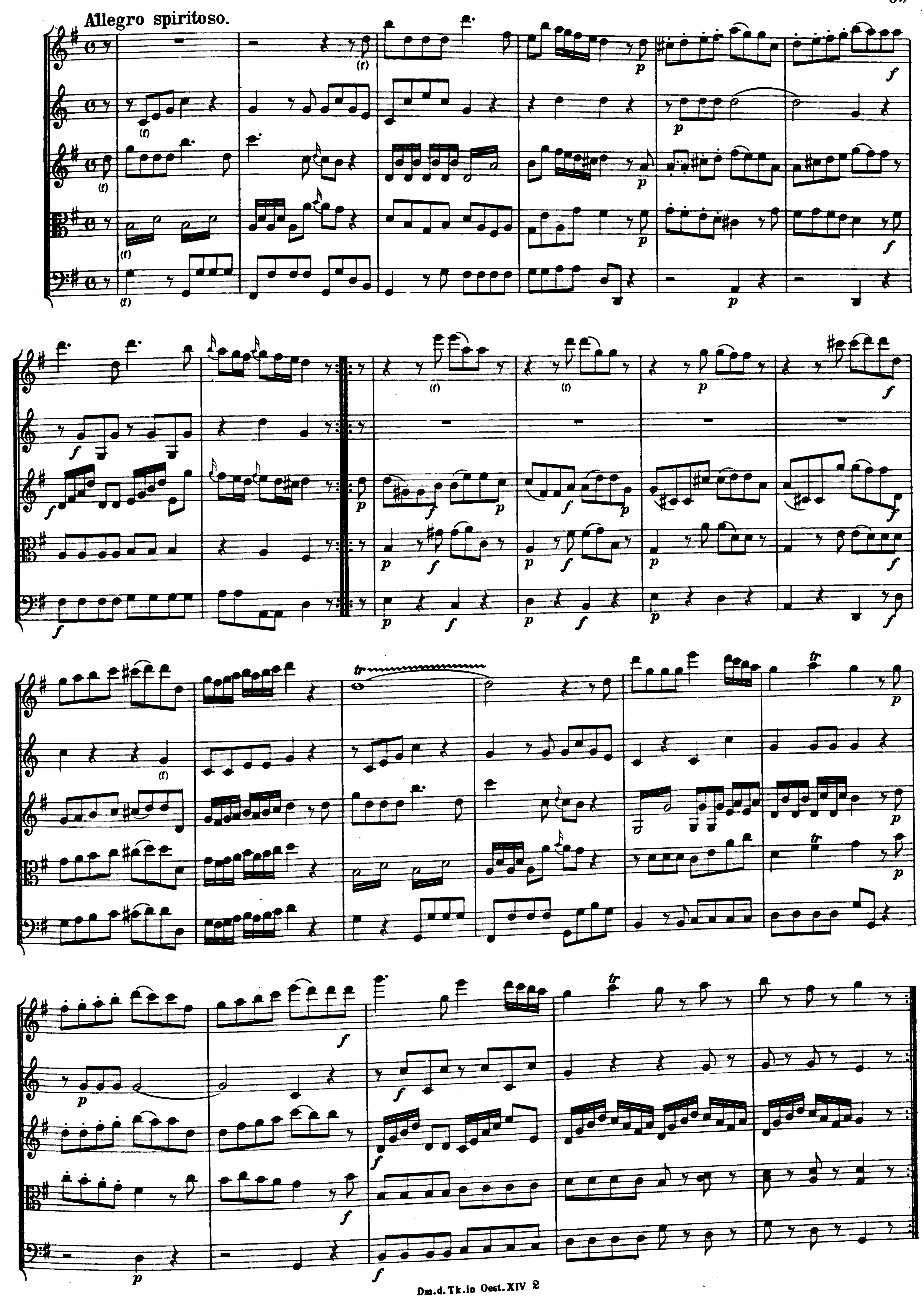

V.
Oboi.
Corni in D.
Violino I.
Violino II.
Basso.
Fine.
Trio.
Fagotto.
(p)
Violino I.
Violino II.
Basso.
p
Menuetto da capo.
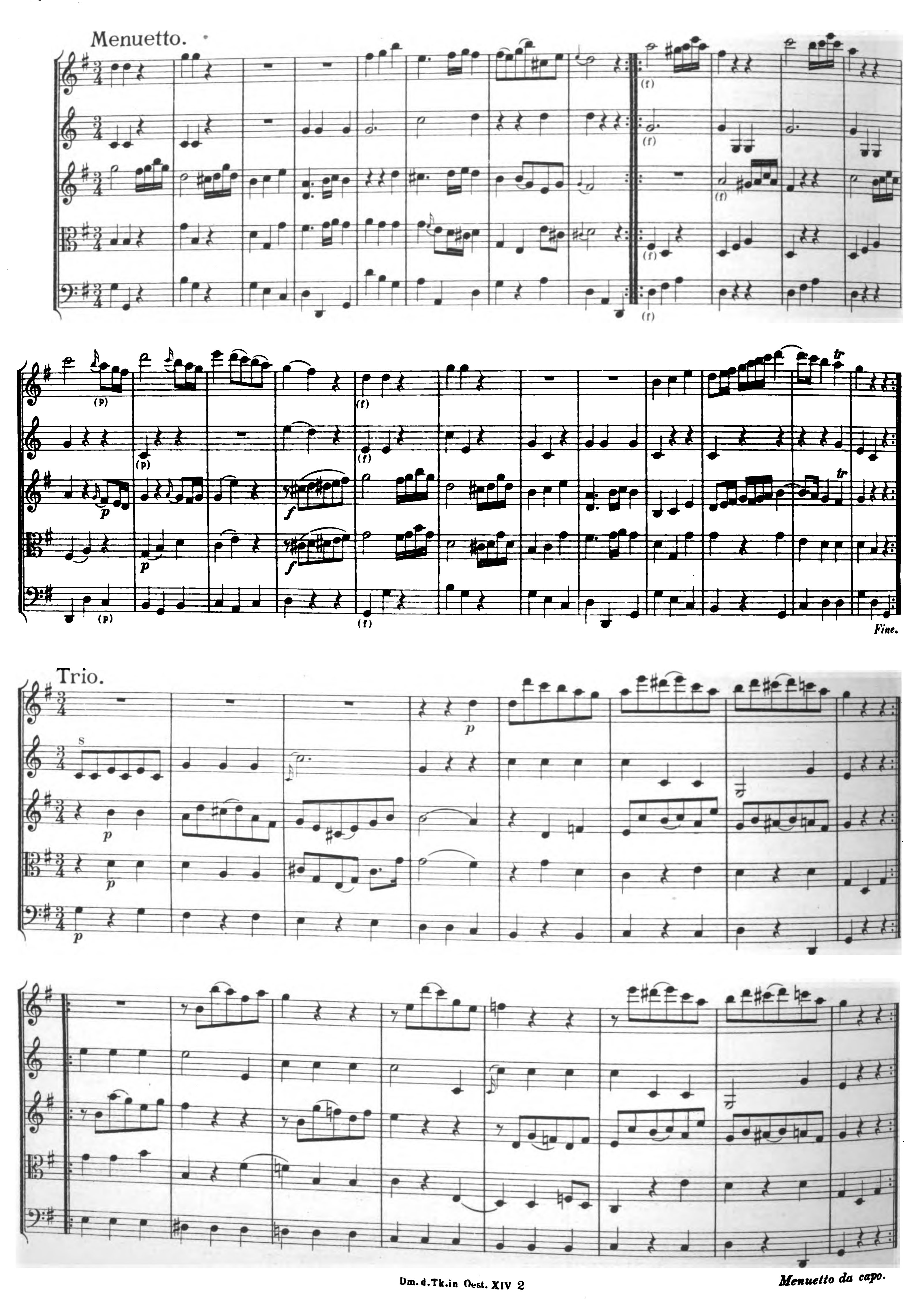

VI.
67
Oboi.
Corni in B.
Violino I.
Violino II.
Basso.
Fine.
Trio.
Oboe I.
Violino I.
Violino II.
Basso.
(p)
(cresc.)
(in)
(ff)
(p)
p
cresc.
in
ff
p
Menuetto da capo.
Dm. d. Tk. in Oest. XIV 2

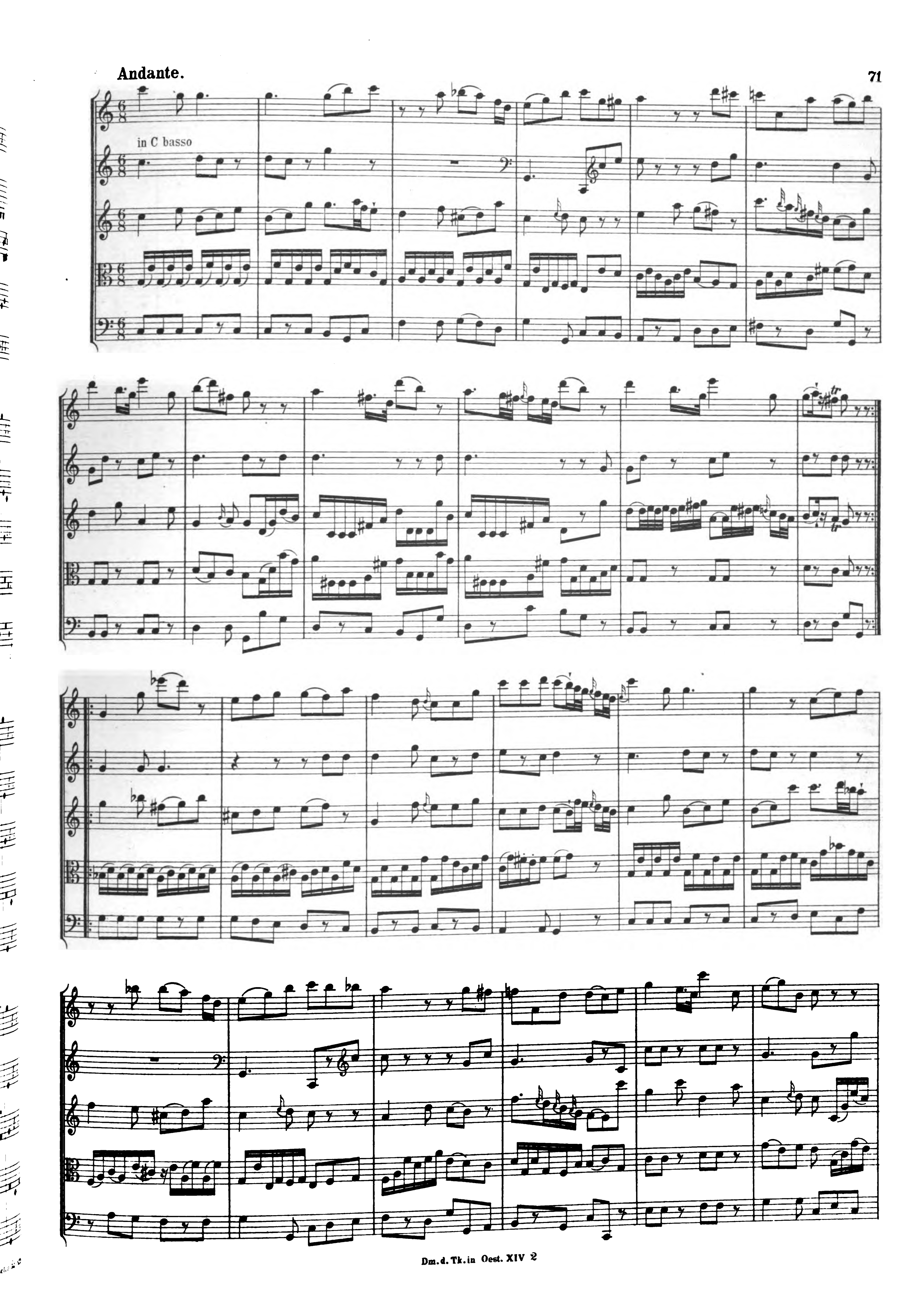
Divertimento in G dur.
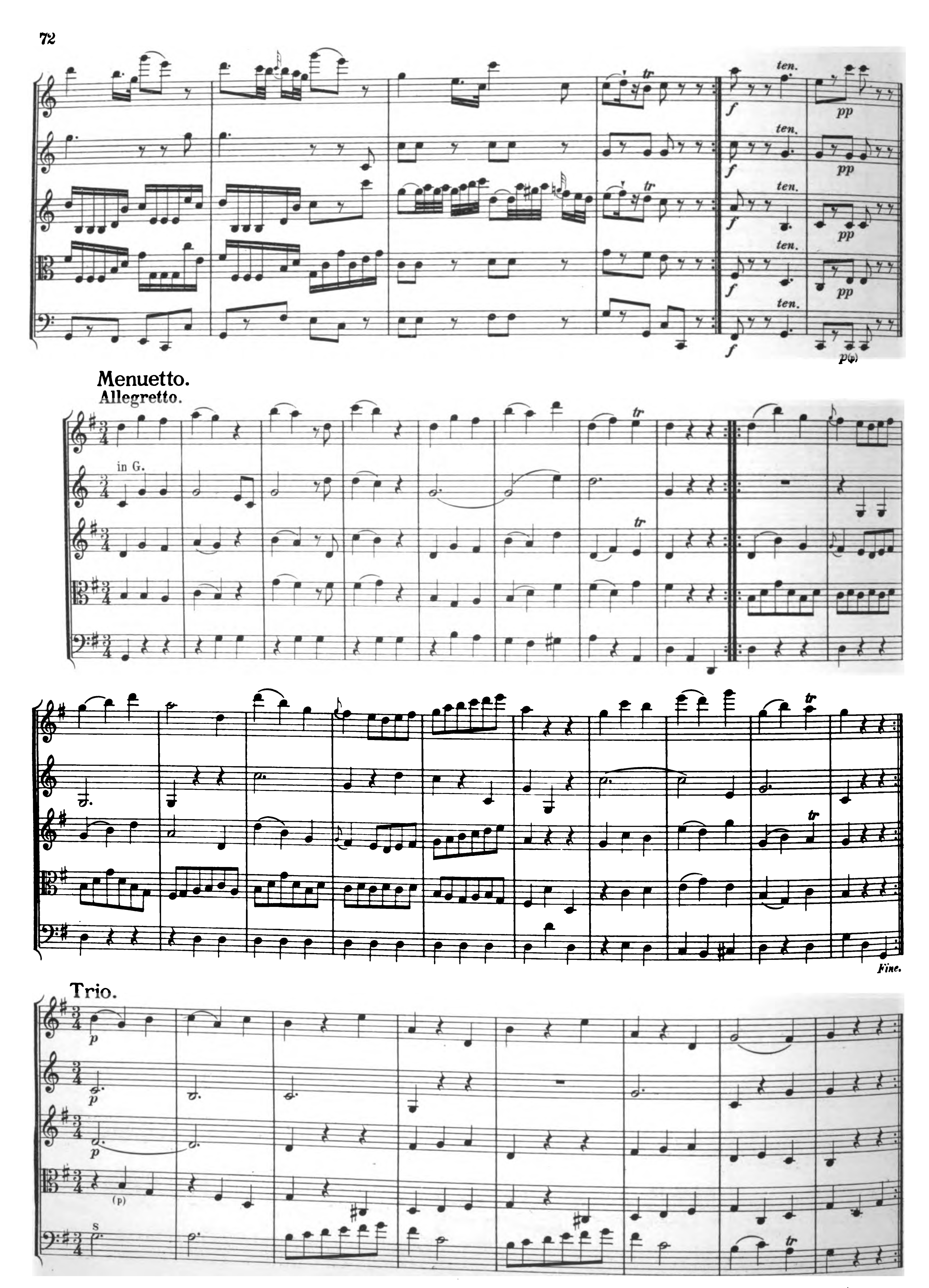
Salzburg, 17. Juni 1785.
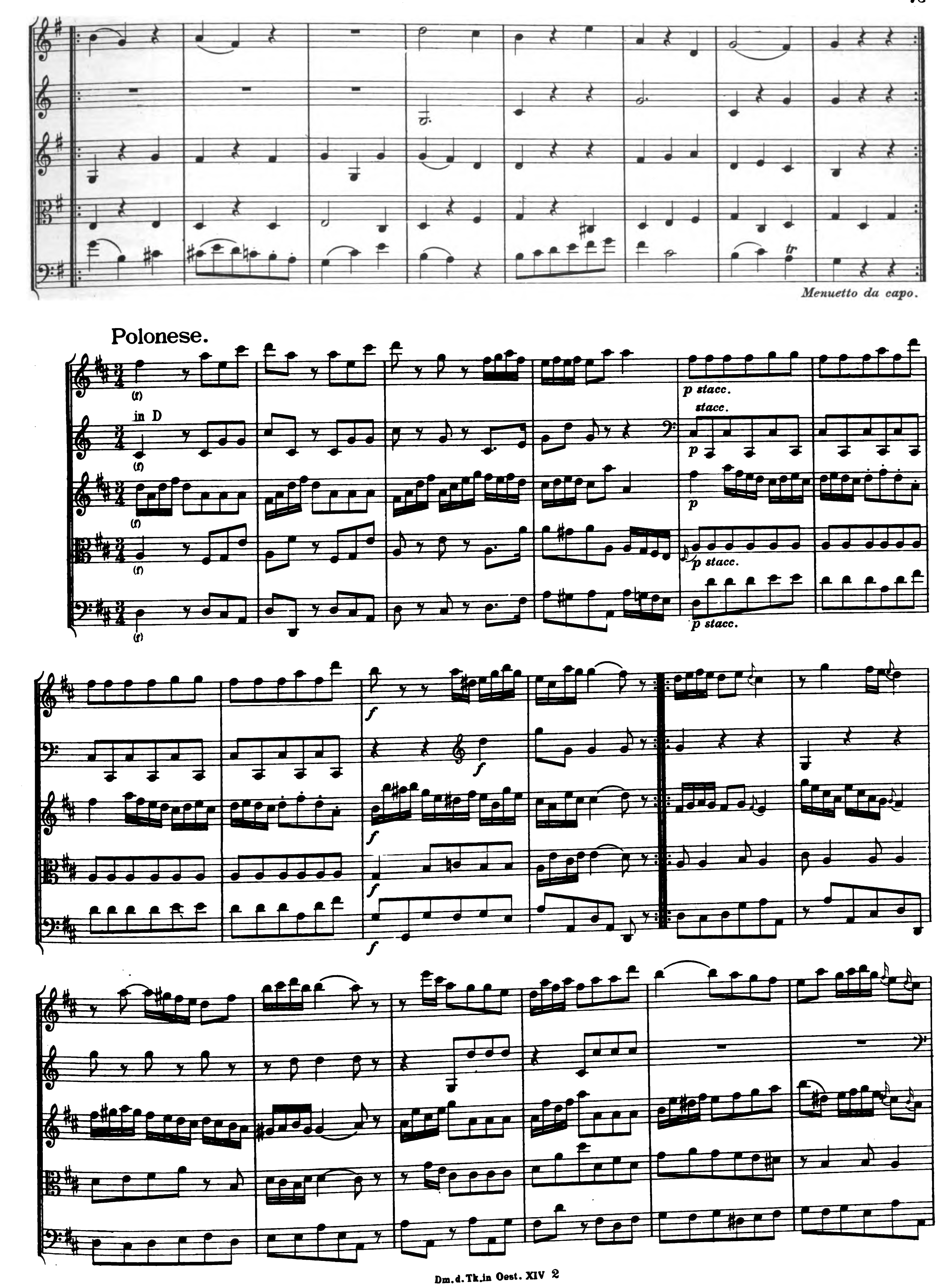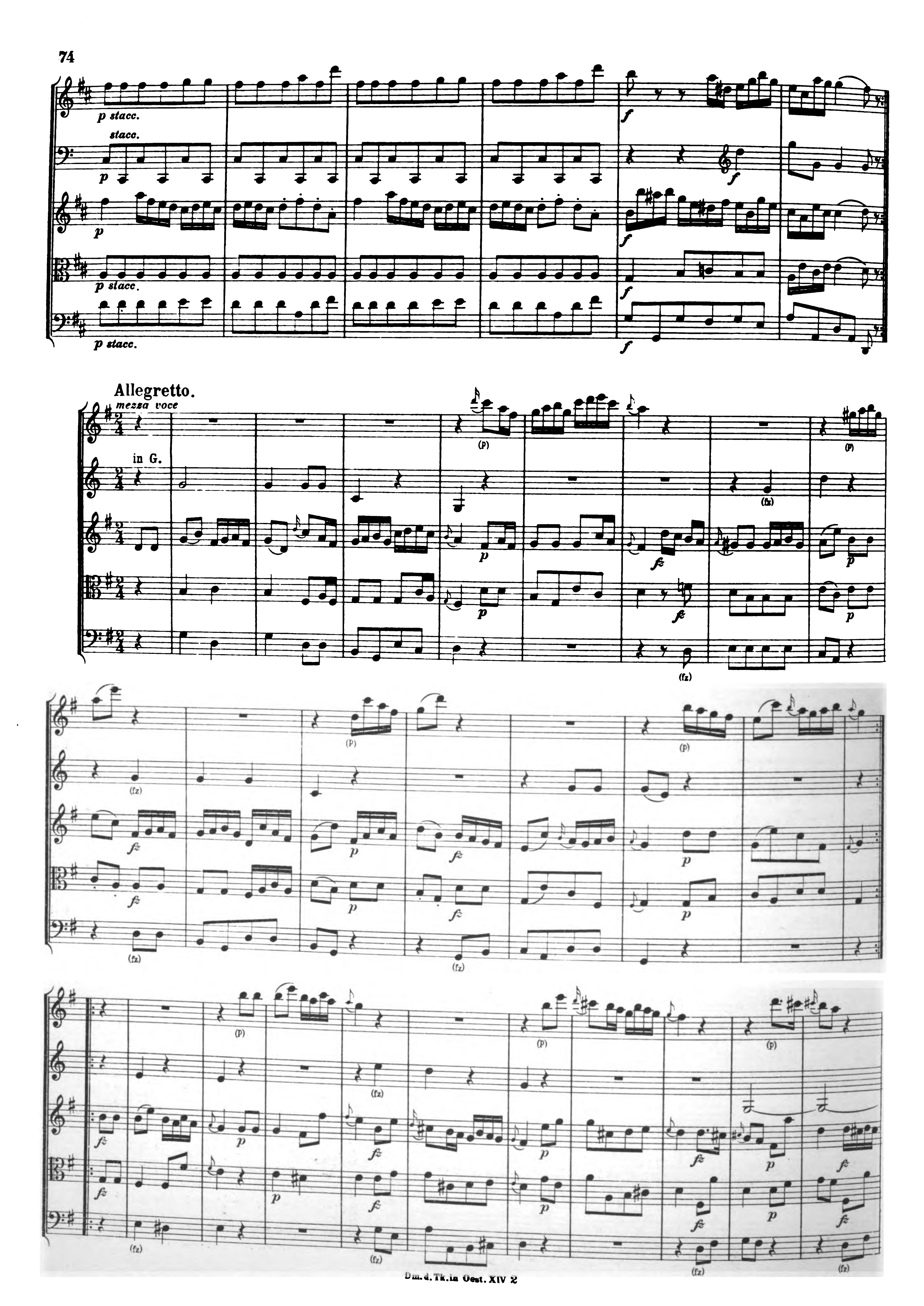



Allegro spiritoso.
(f)
p
f
tr
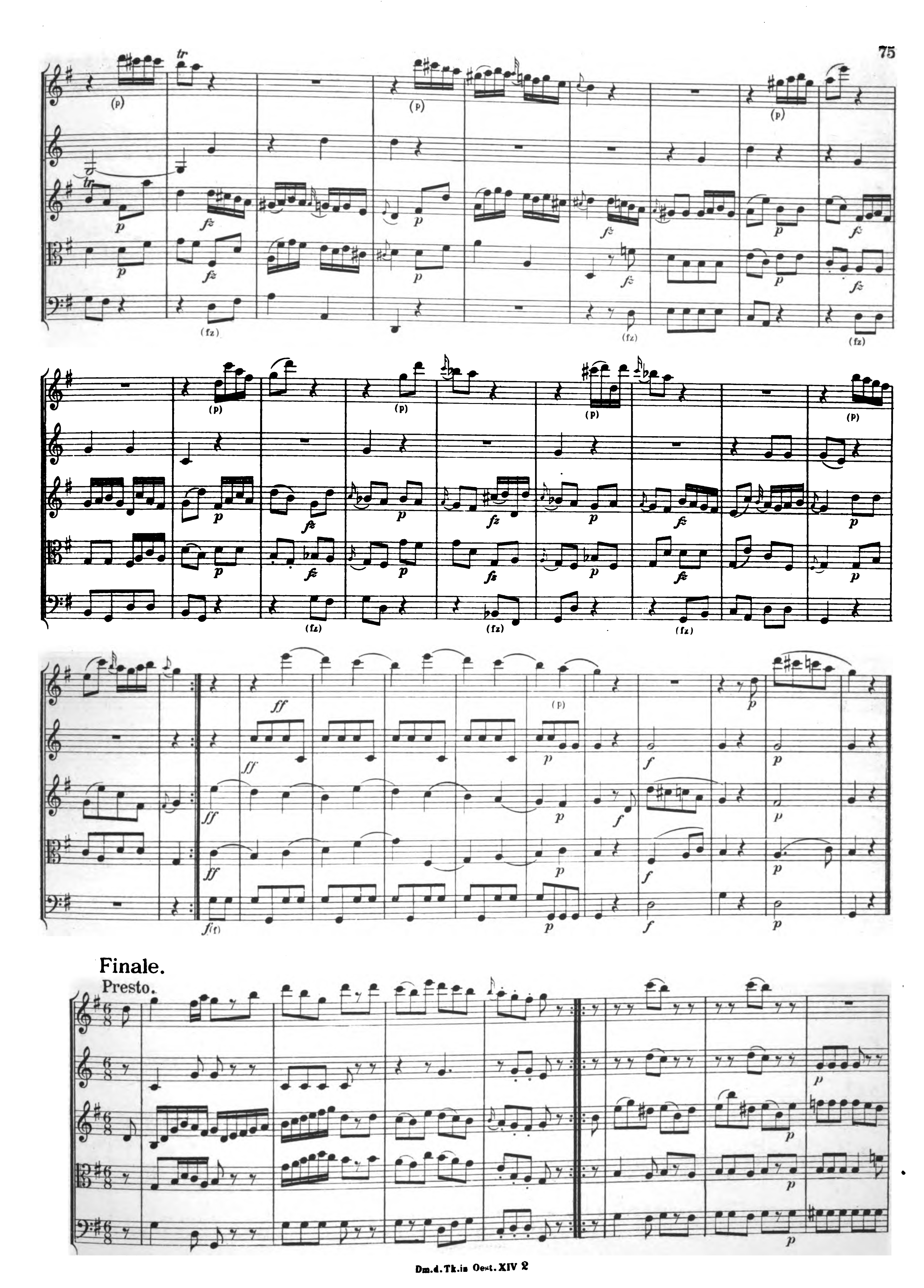

Menuetto.
(f)
(p)
Fine.
Trio.
p
Menuetto da capo.
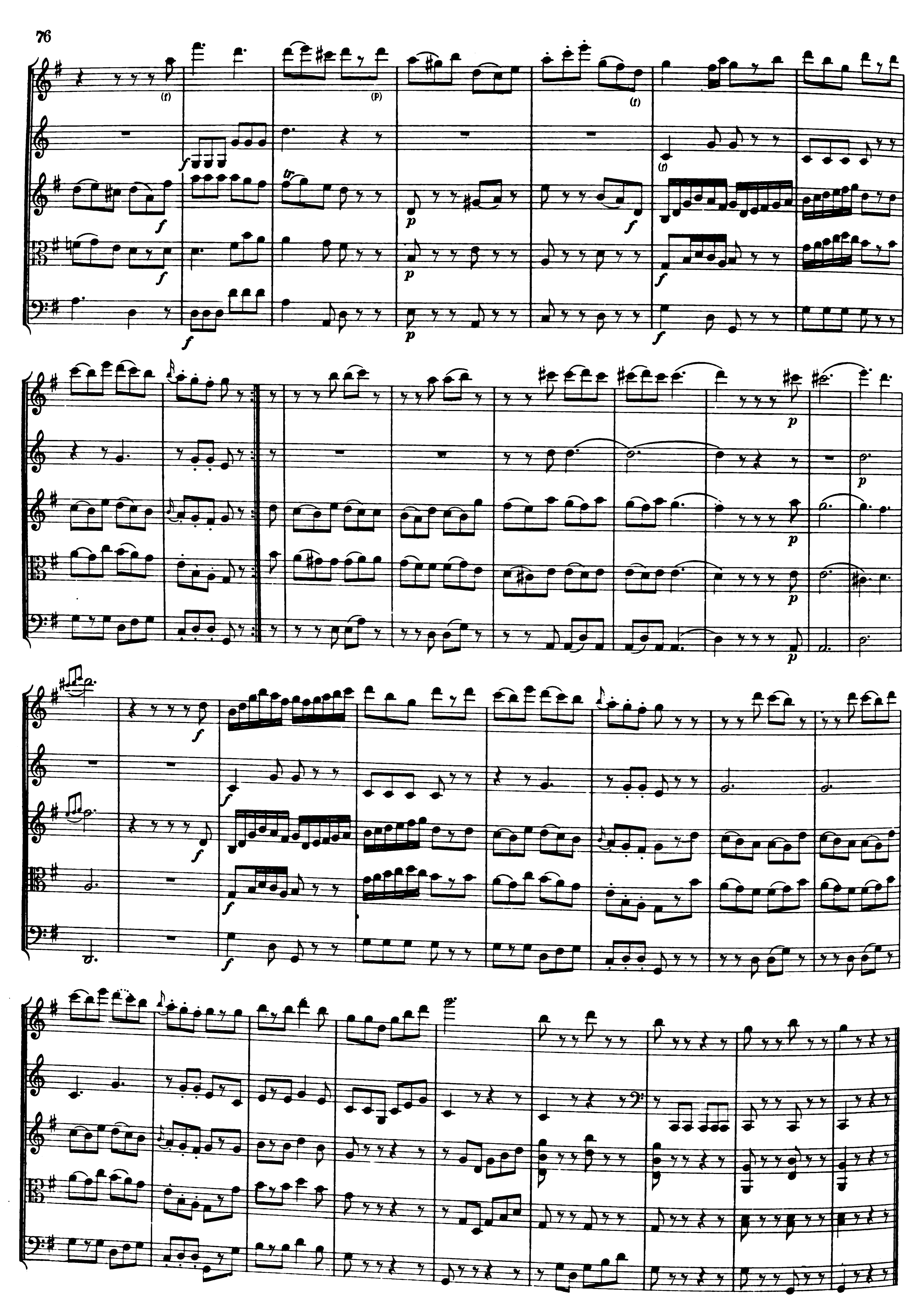

Andante.
in C basso


ten.
f
pp
tr
Menuetto.
Allegretto.
in G.
Fine.
Trio.
p
(p)
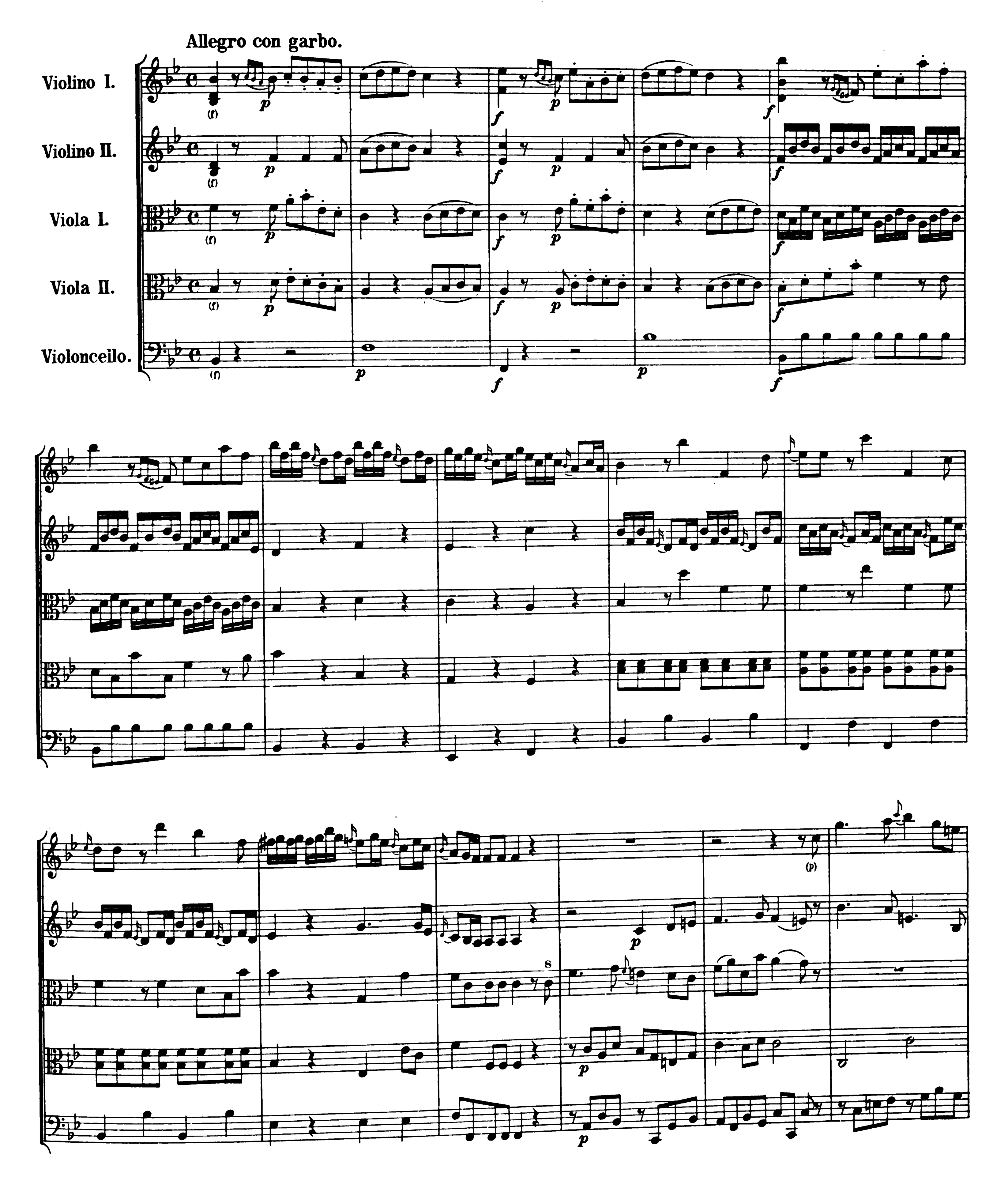

Menuetto da capo.
Polonese.
(f)
in D
p stacc.
stacc.
p
f
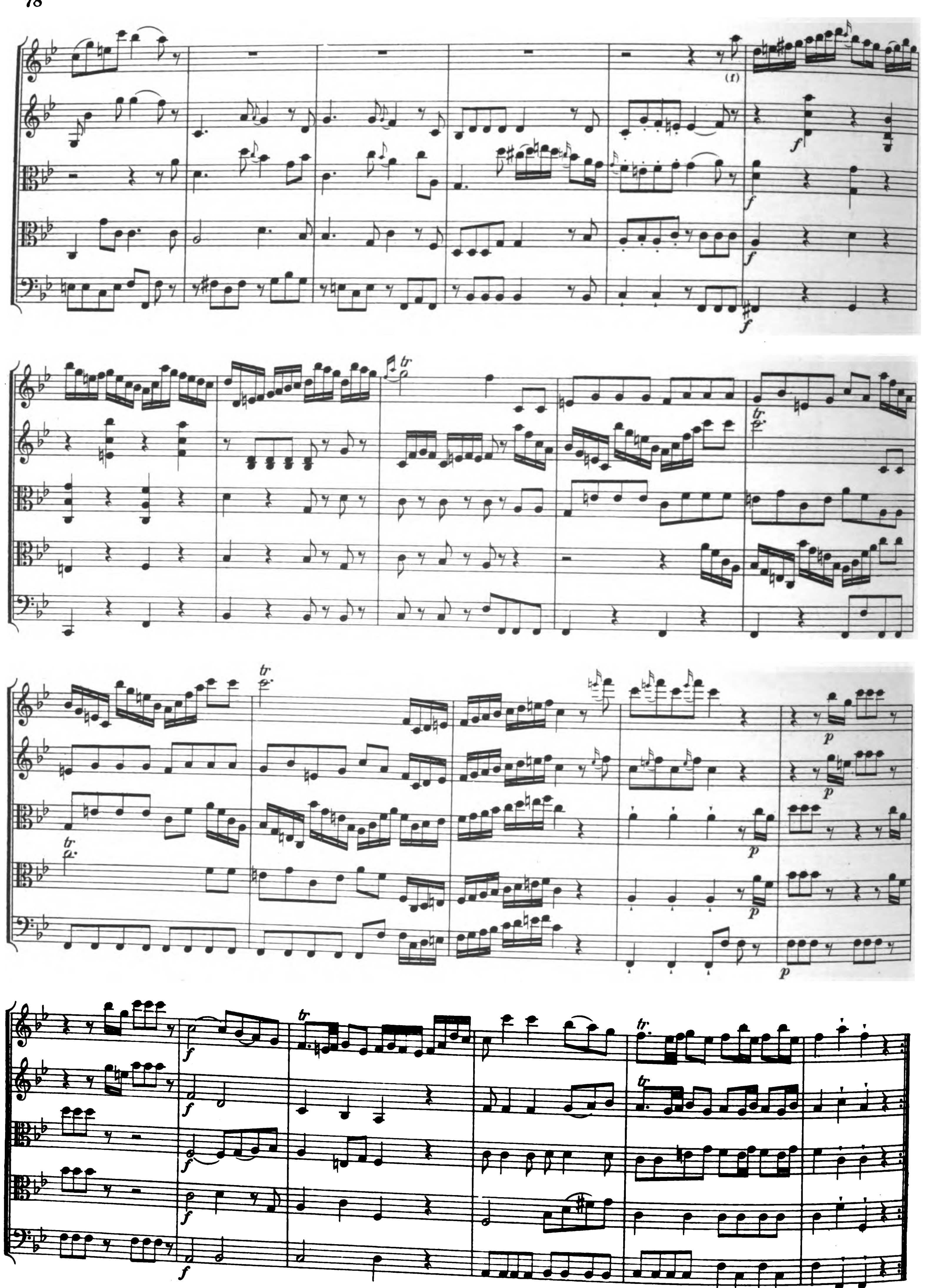

p stacc.
stacc.
Allegretto.
mezza voce
in G.
(p)
(fz)
fz
p
f
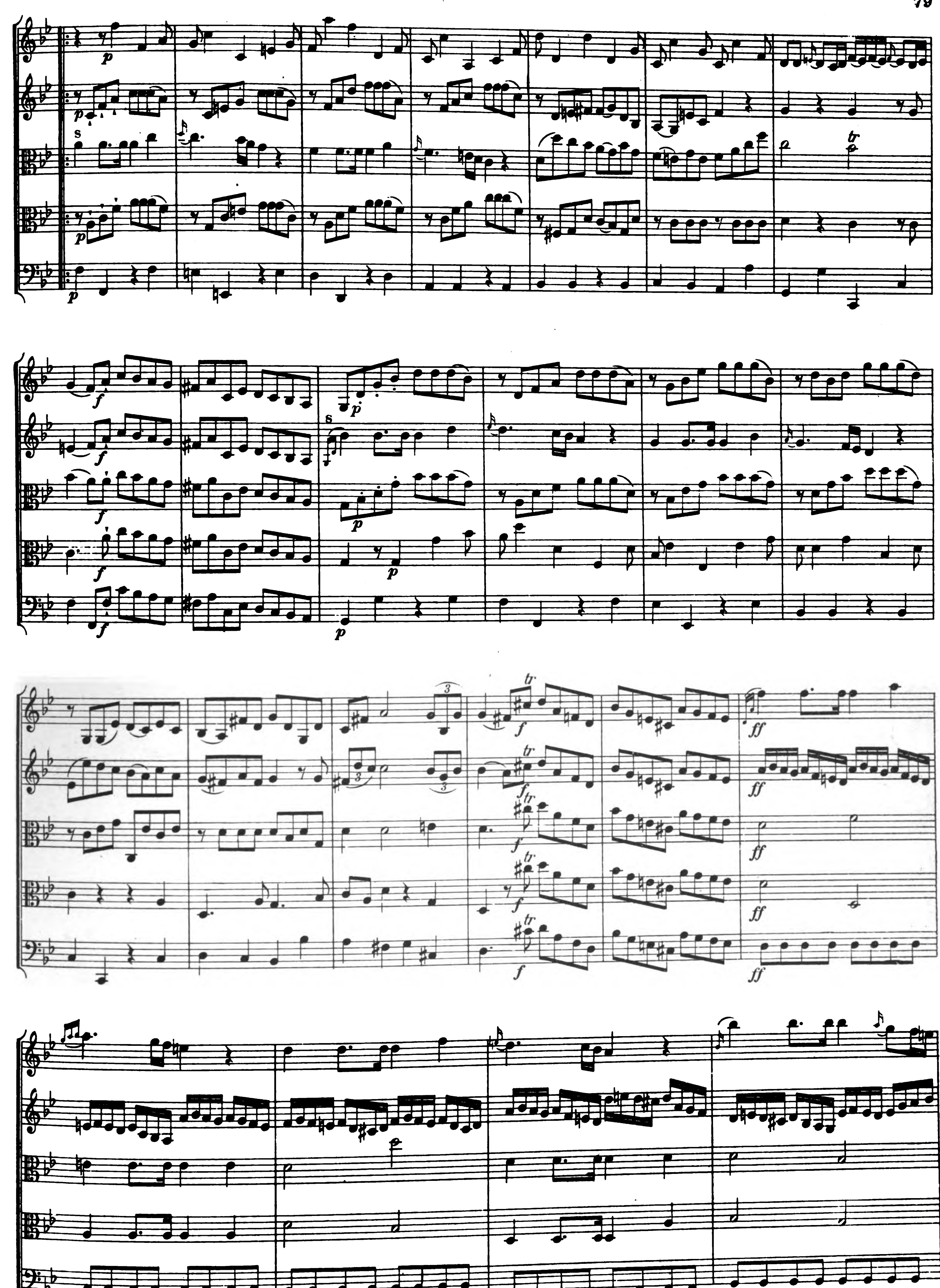

Finale.
Presto.


(f)
(p)
(f)
f
p
tr
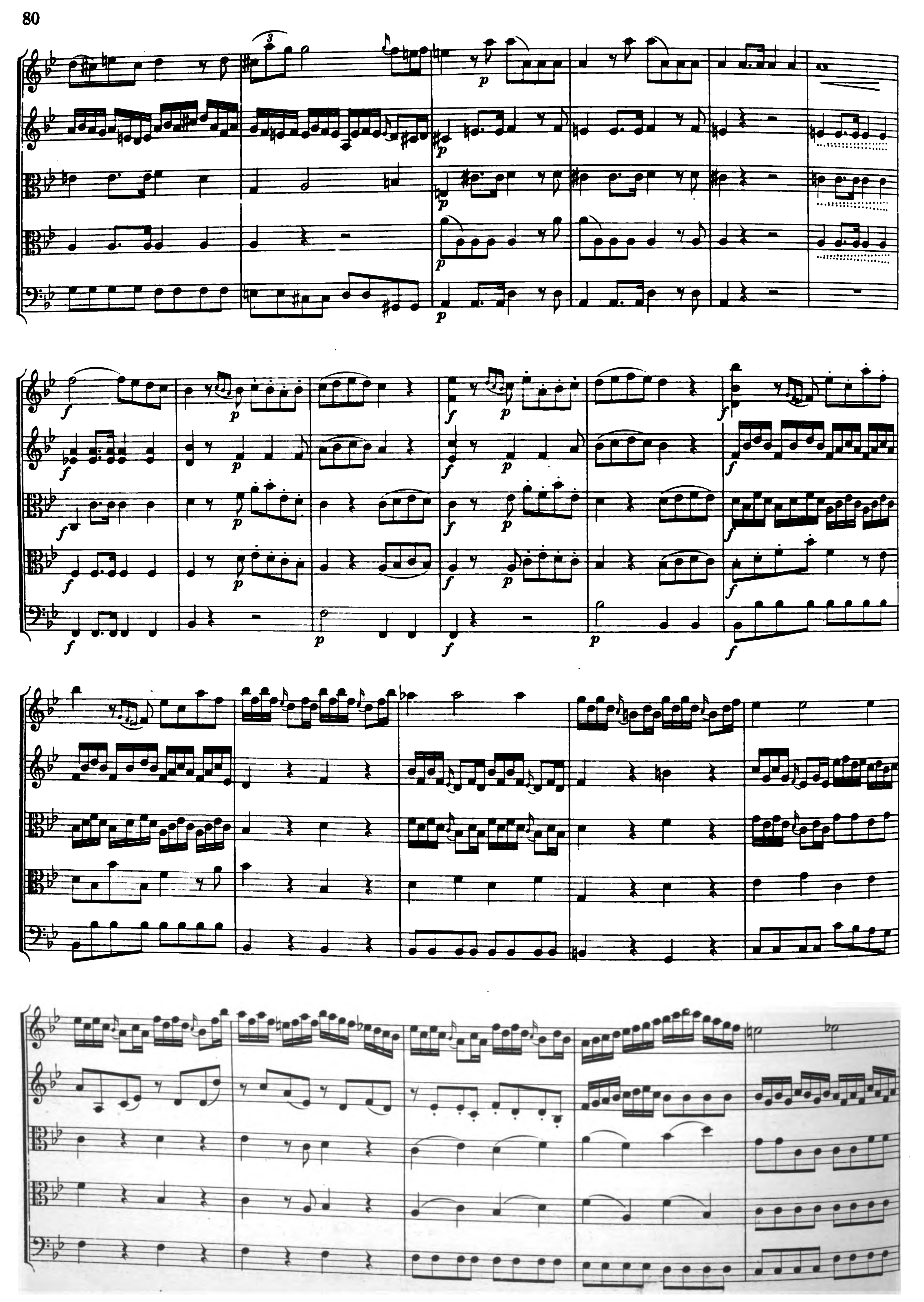
Divertimento in B-dur.
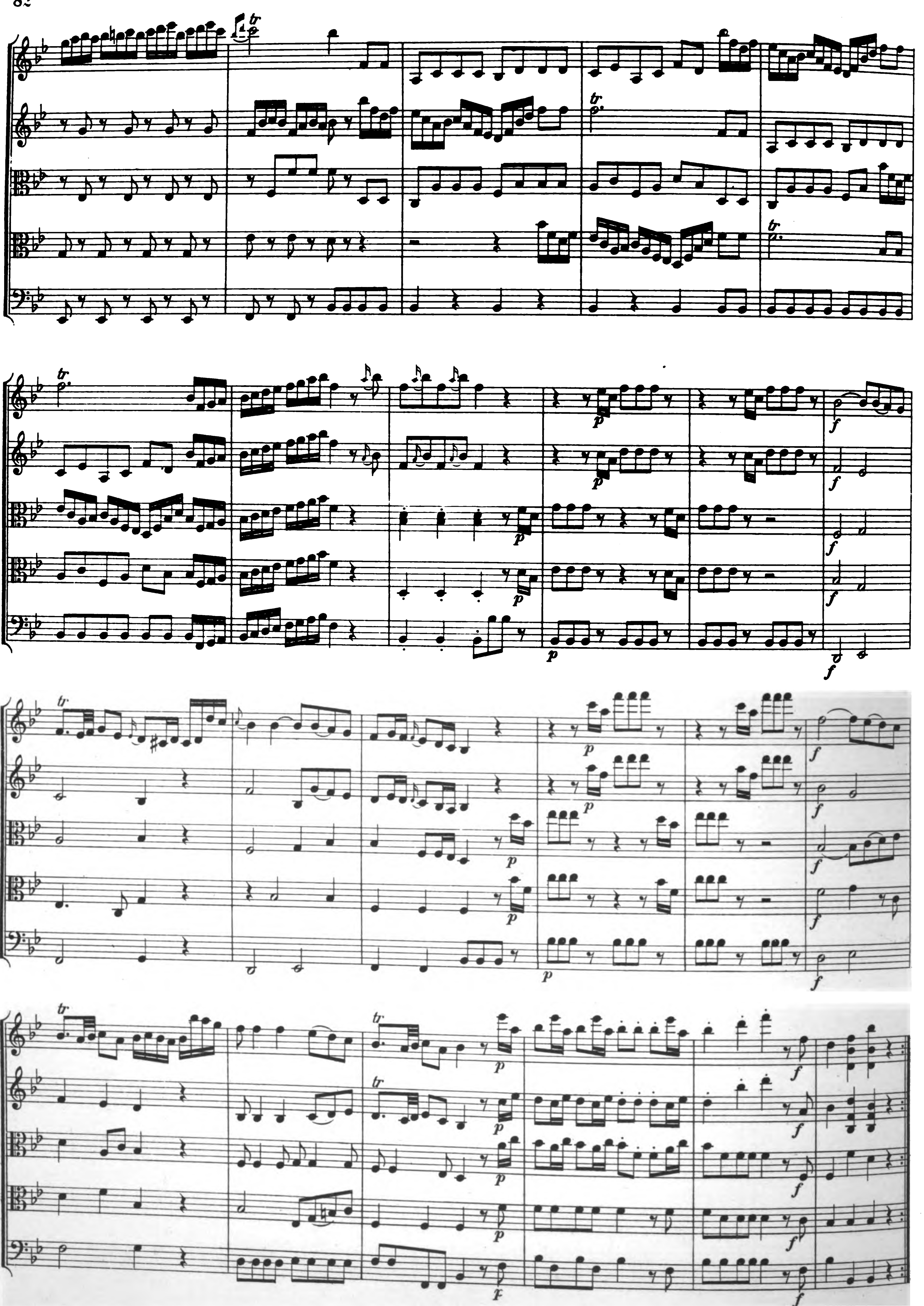



(t)
tr
f
p



p
f
ff
tr
s
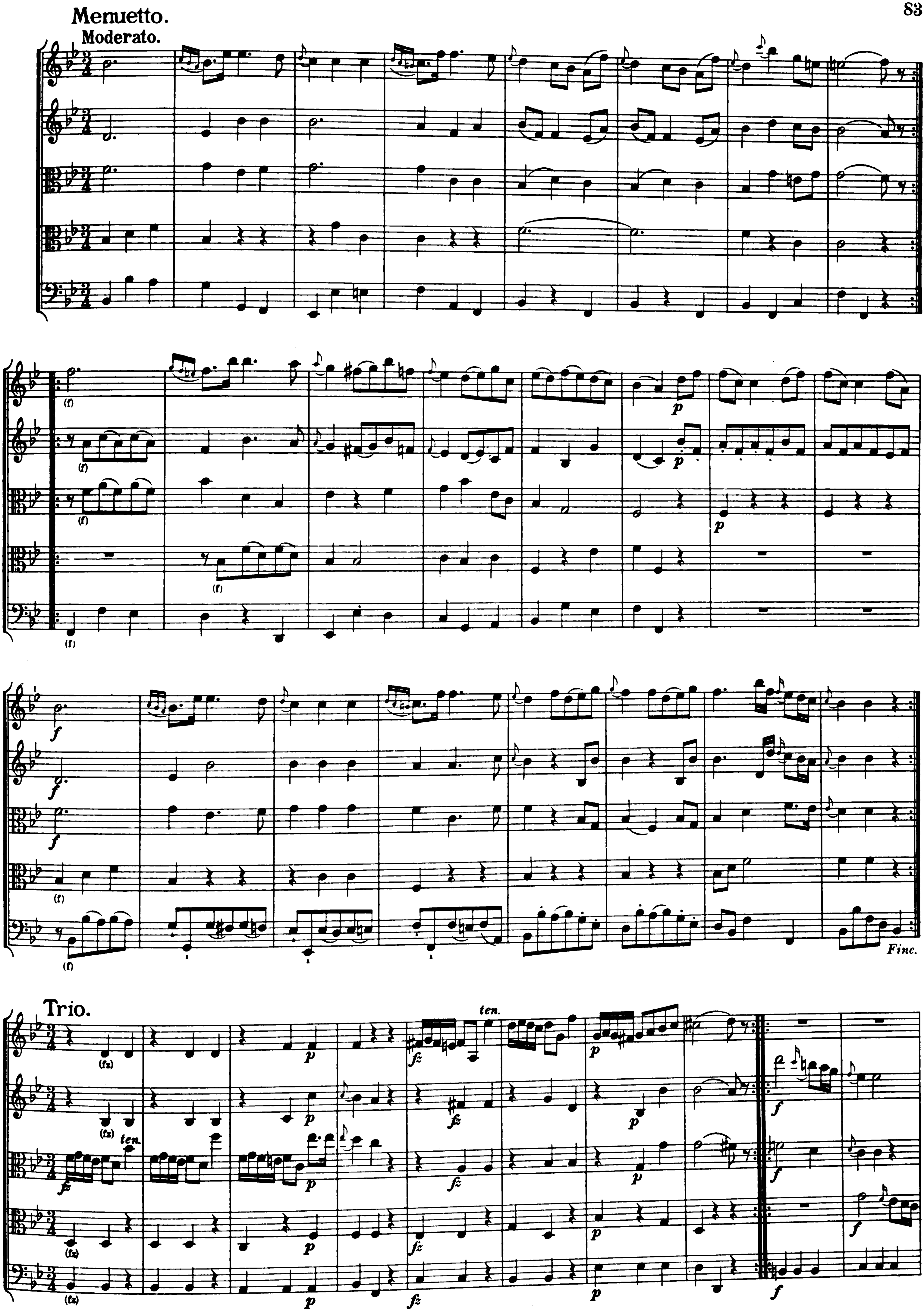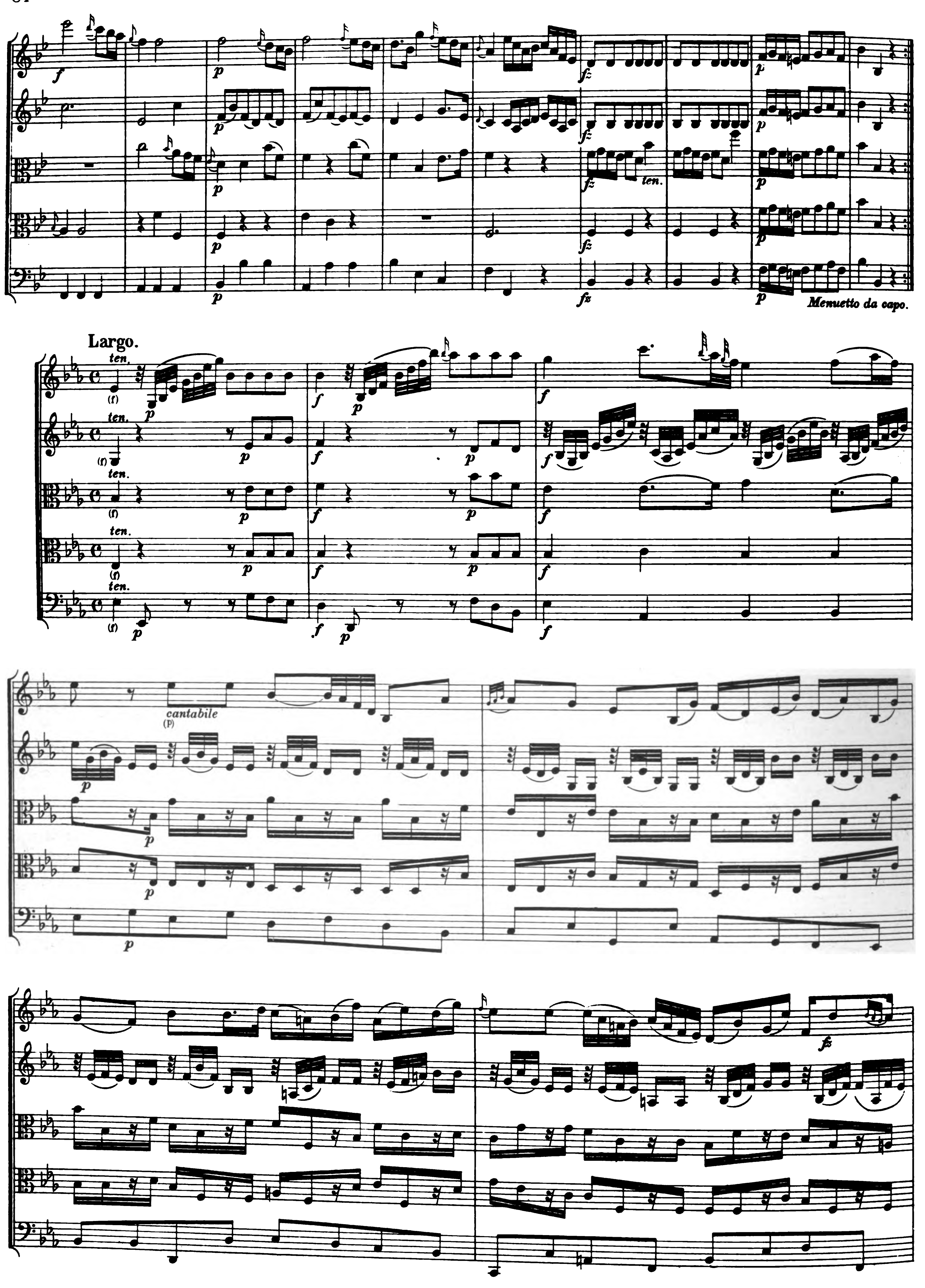






Menuetto.
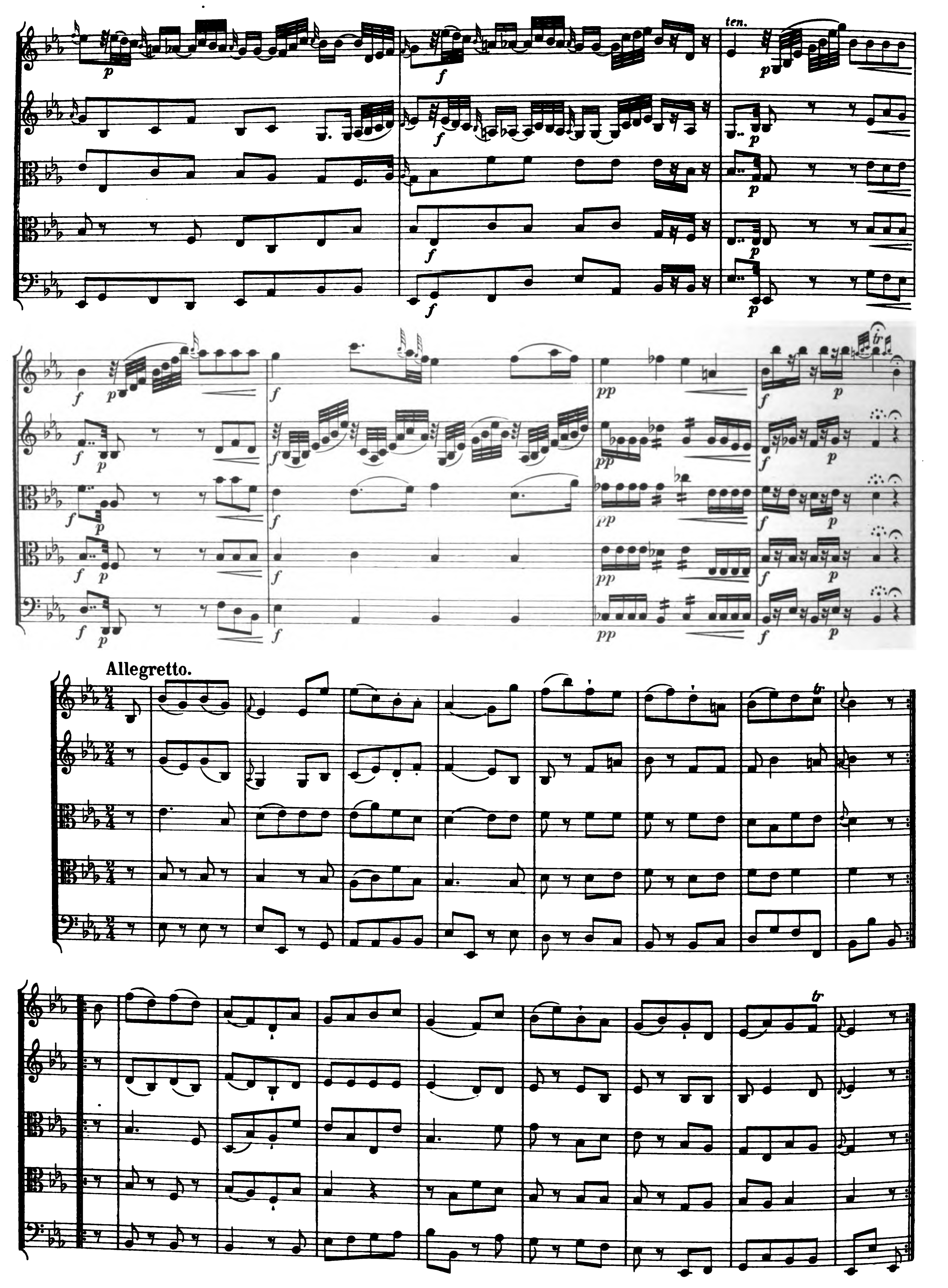
Moderato.
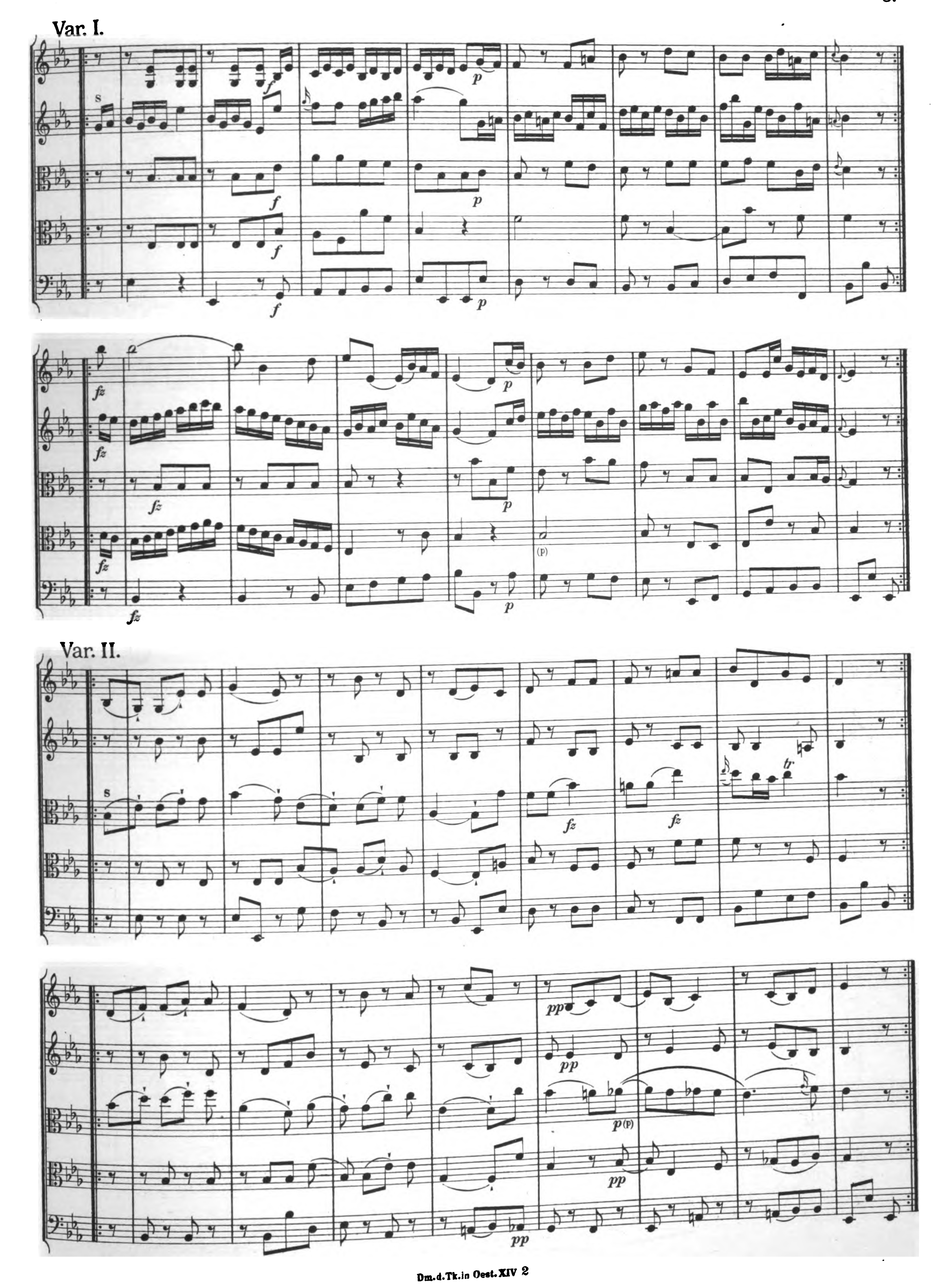




Menuetto da capo.
Largo.
ten.
cantabile
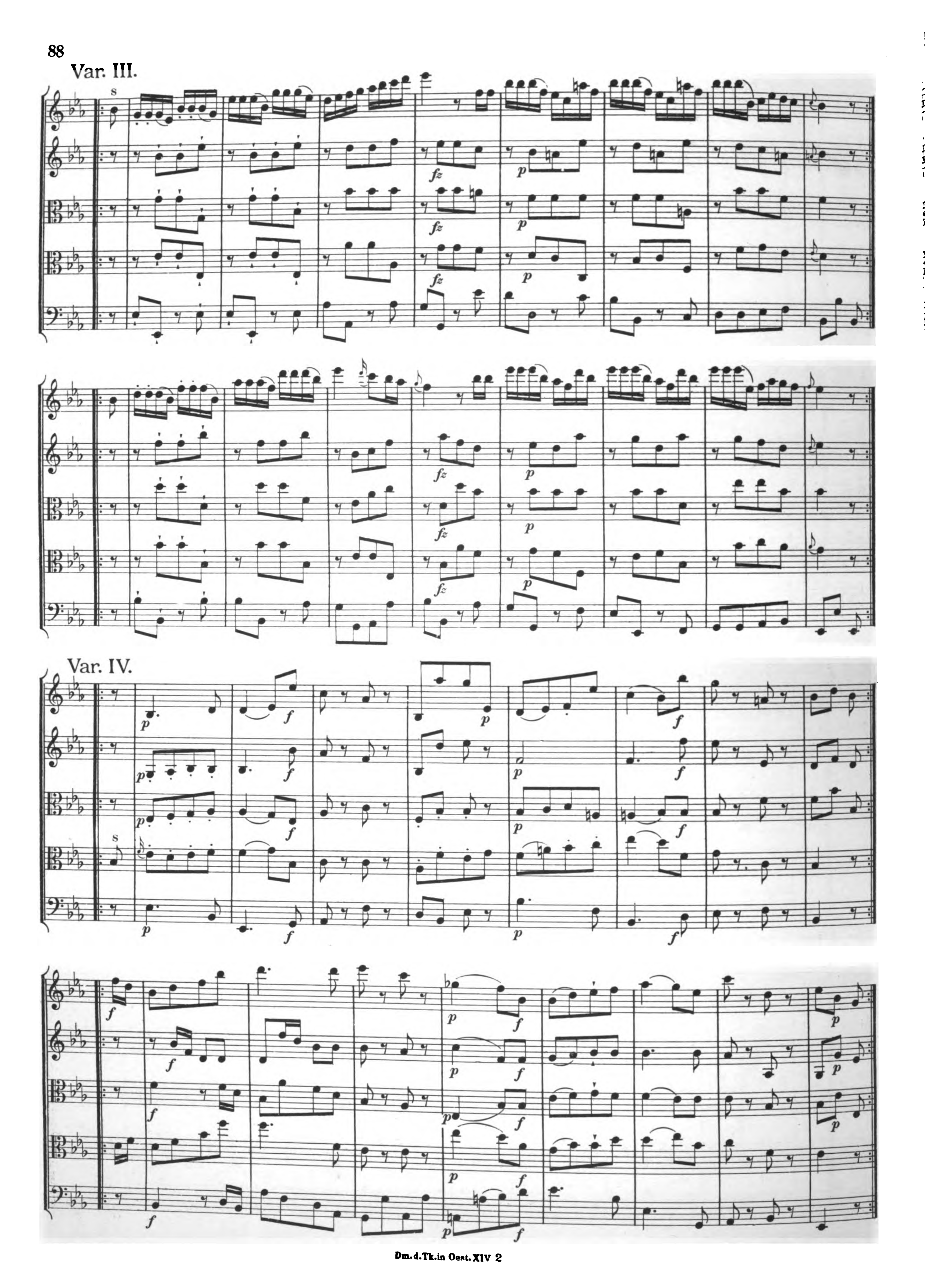
p f (p) fz
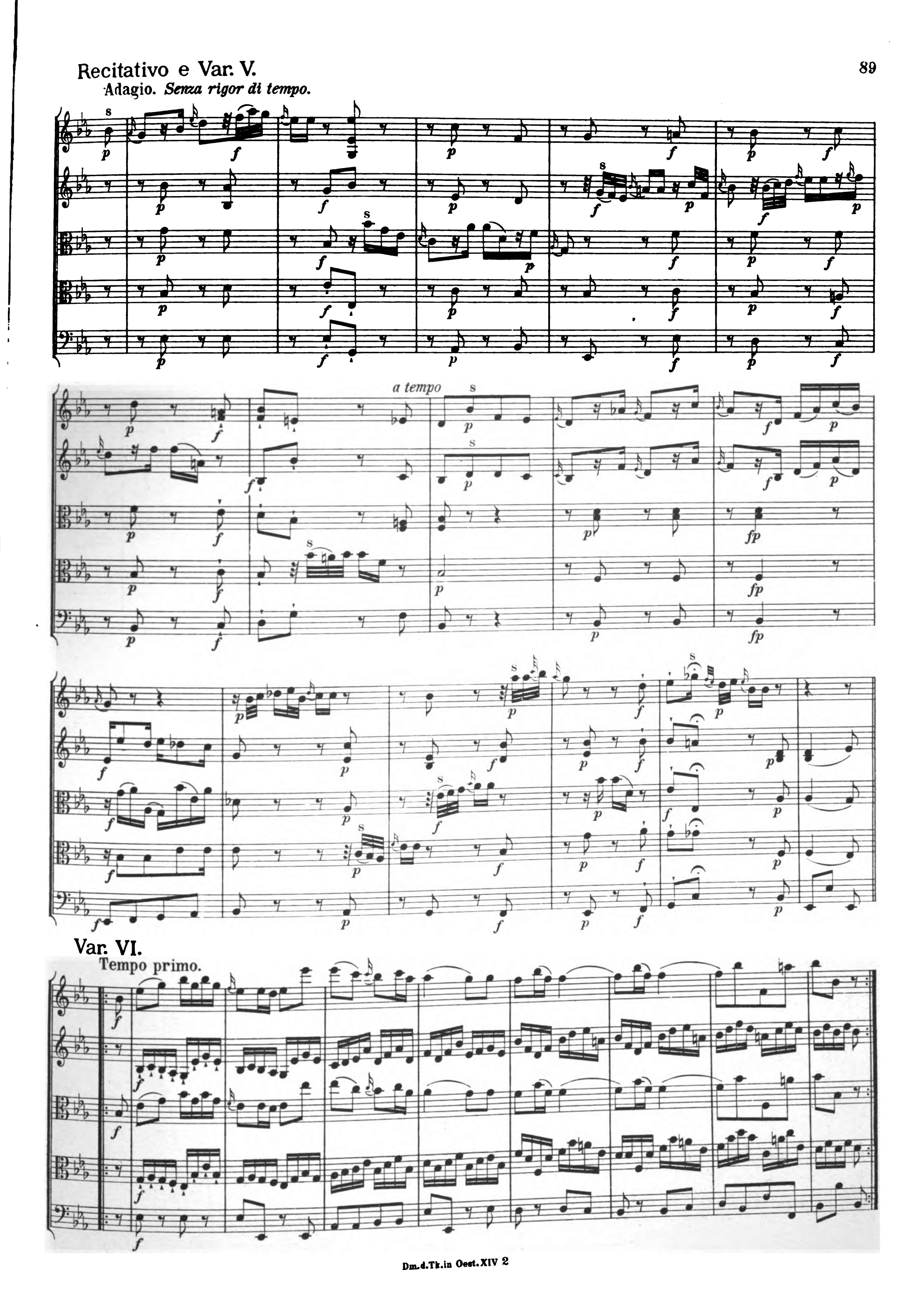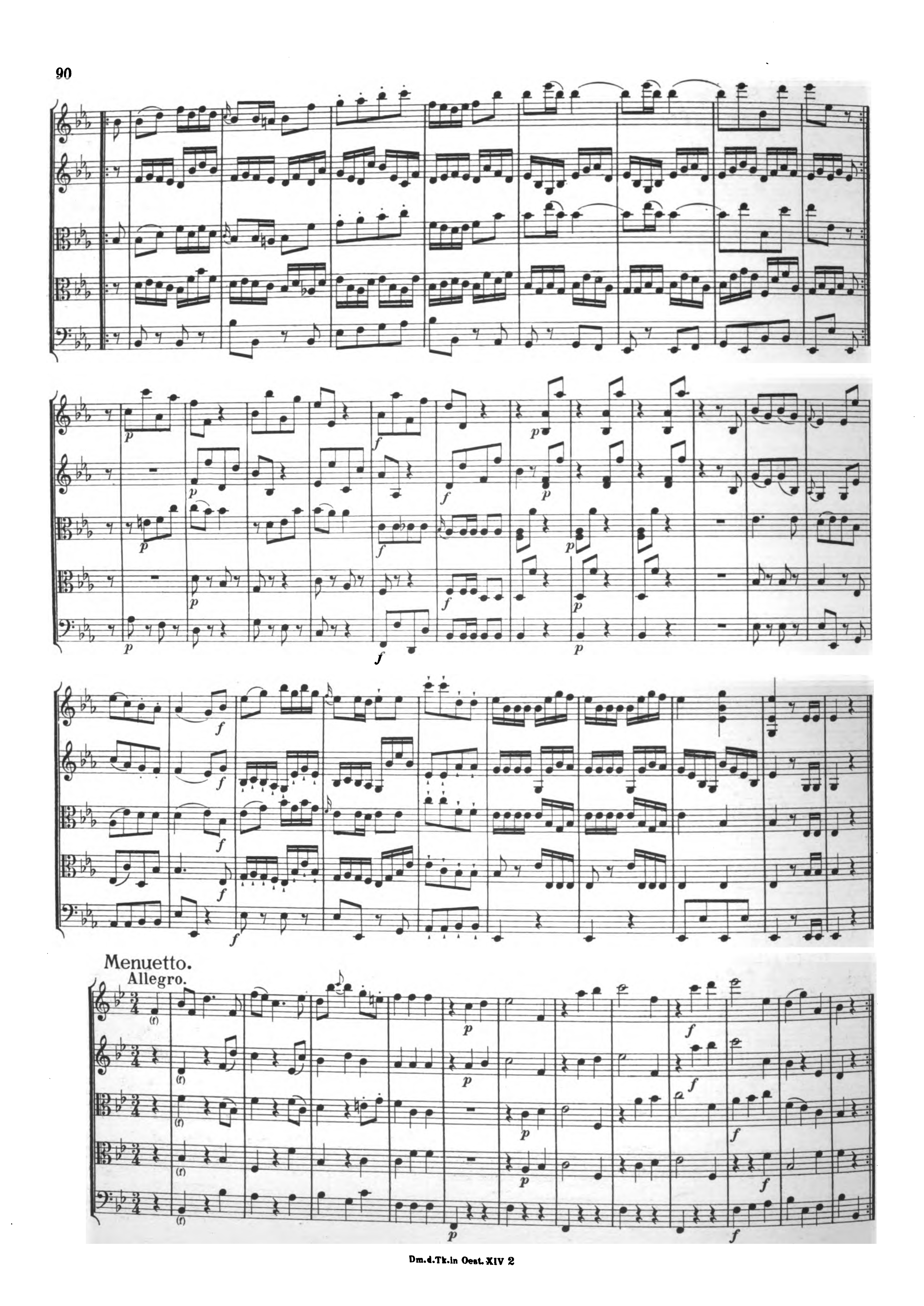


ten.
Allegretto.


Var. I.
Var. II.

Var. III.




Recitativo e Var. V.
Adagio. Senza rigor di tempo.
a tempo
Var. VI.
Tempo primo.
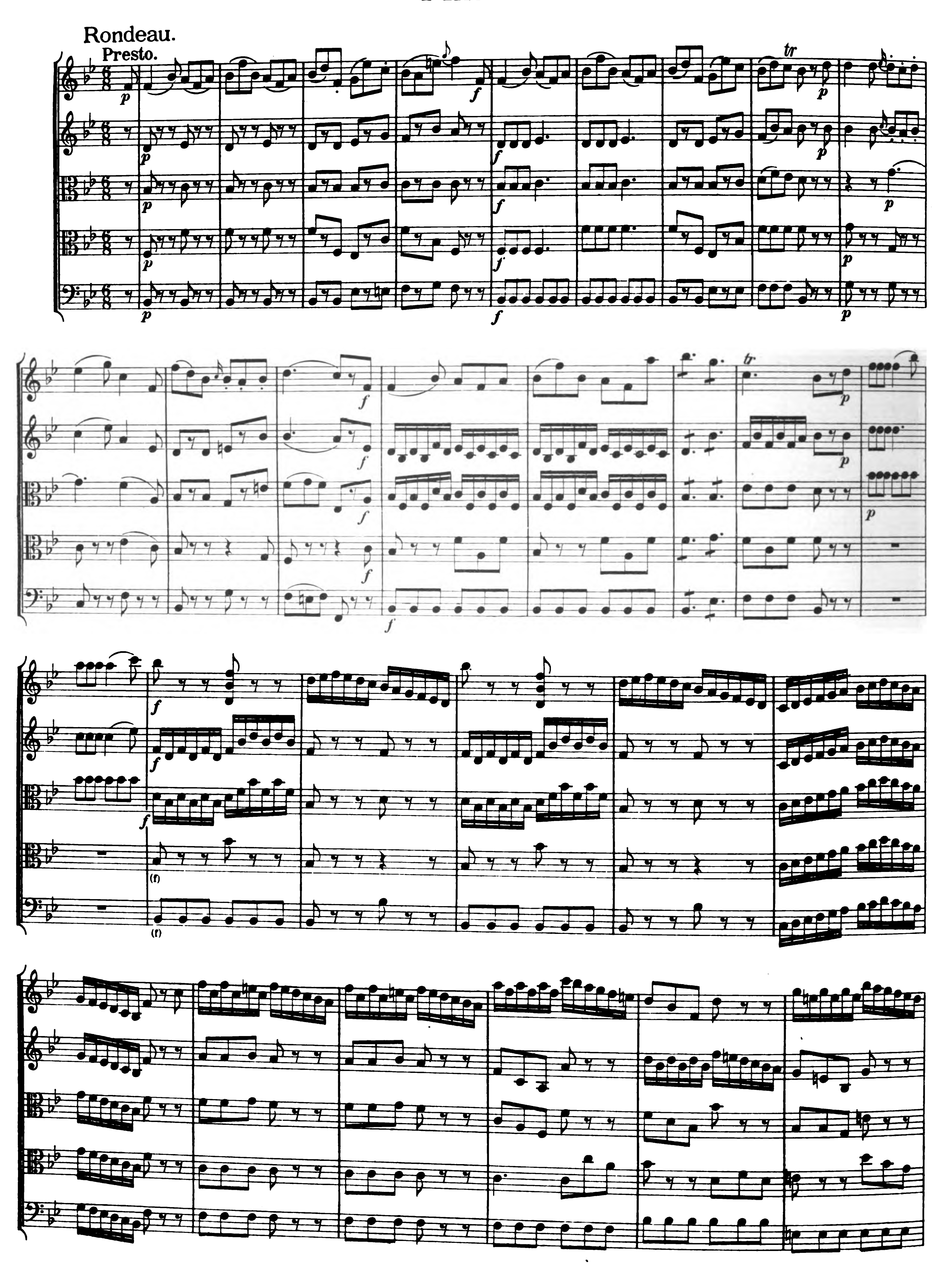

Menuetto.
Allegro.
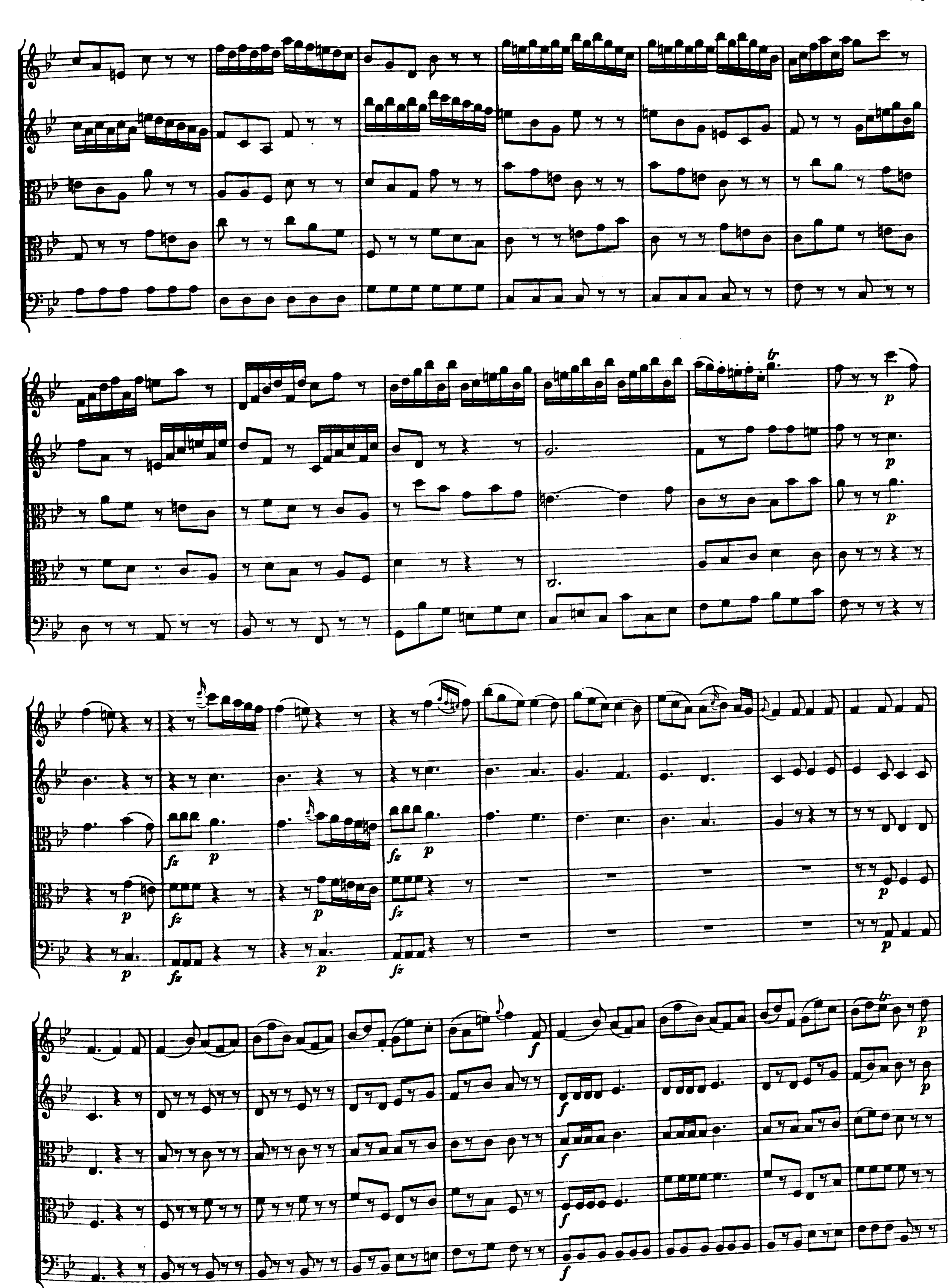
Fine.

Trio.
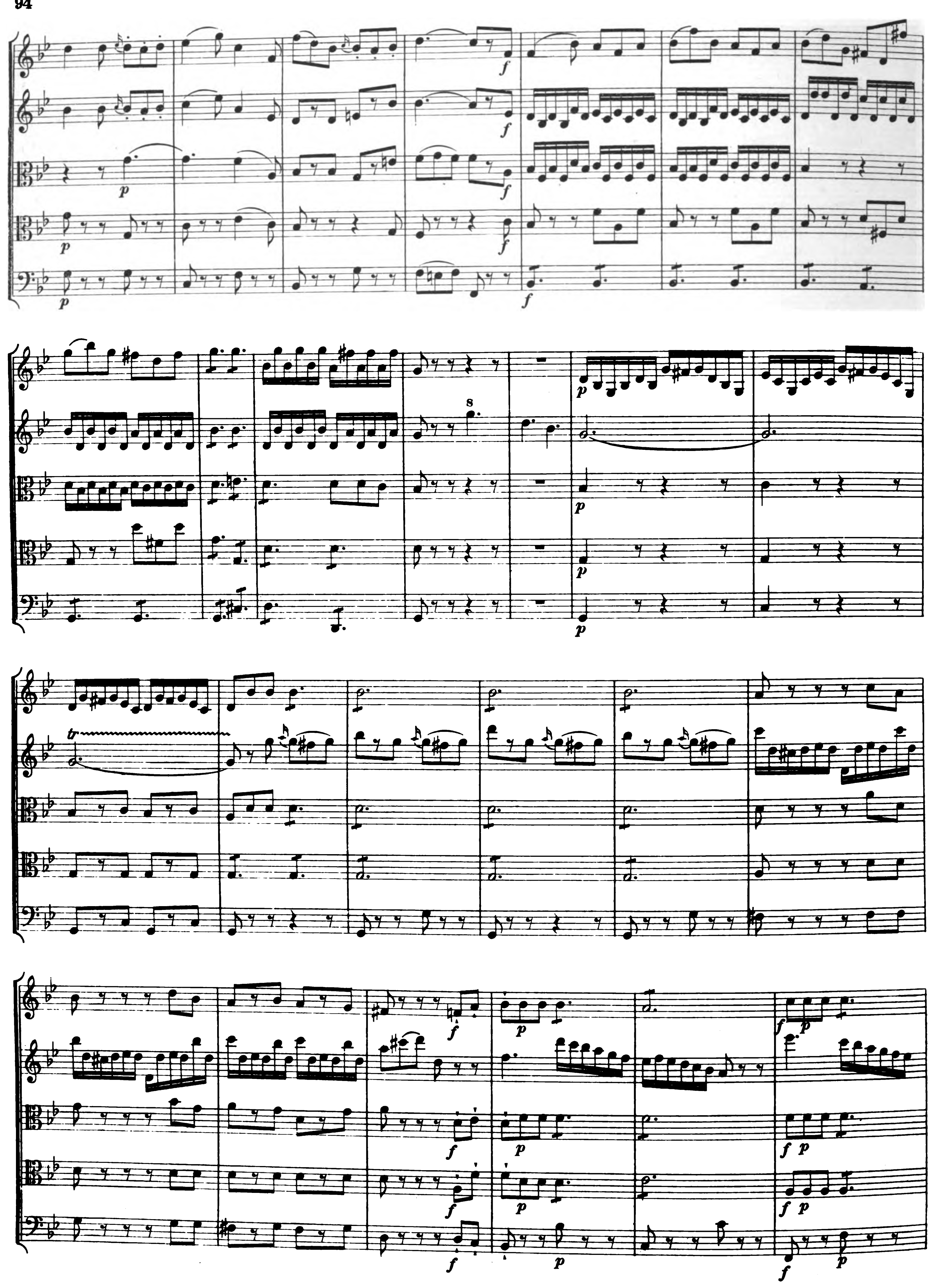
Menuetto da capo.
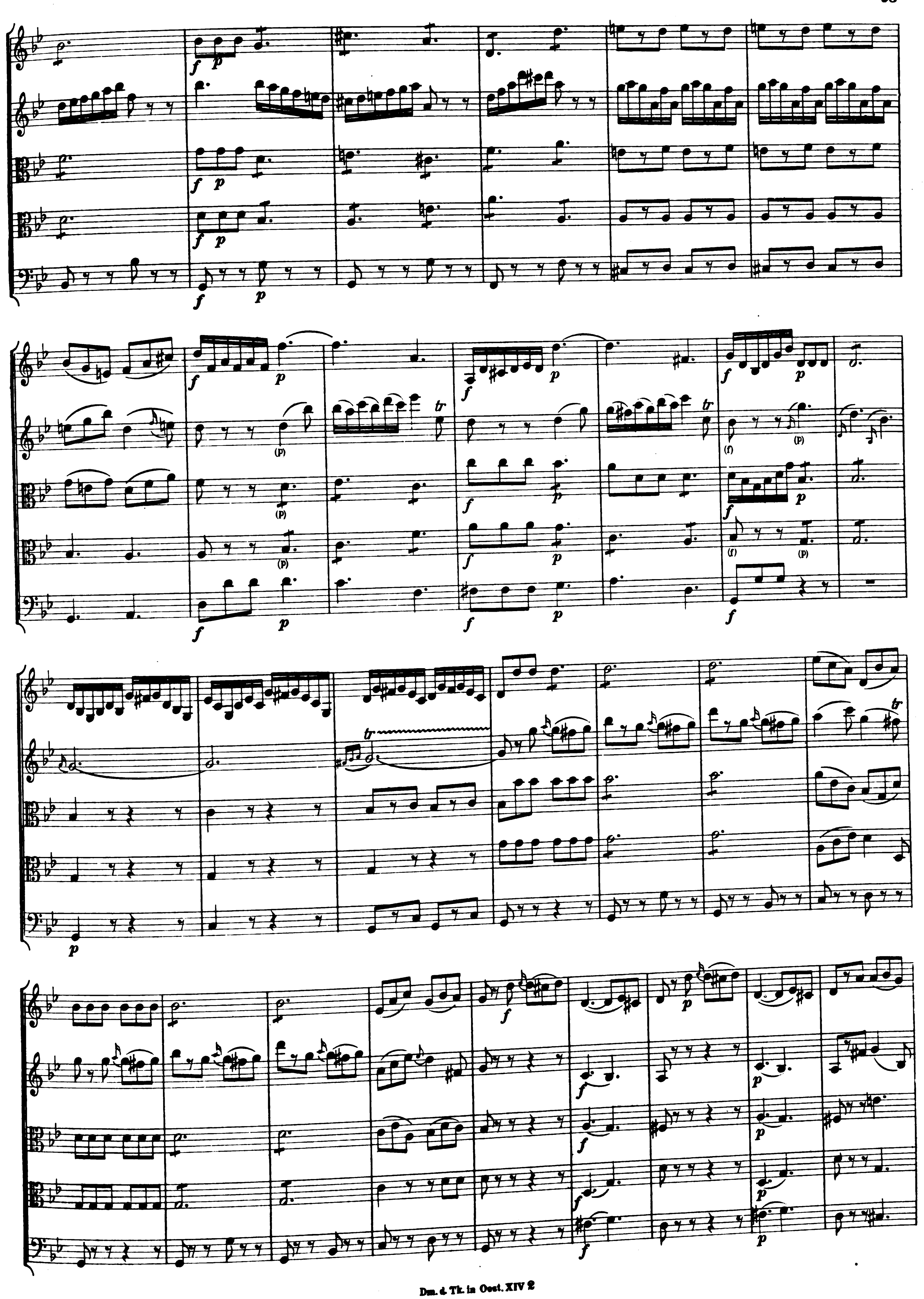
Finale.

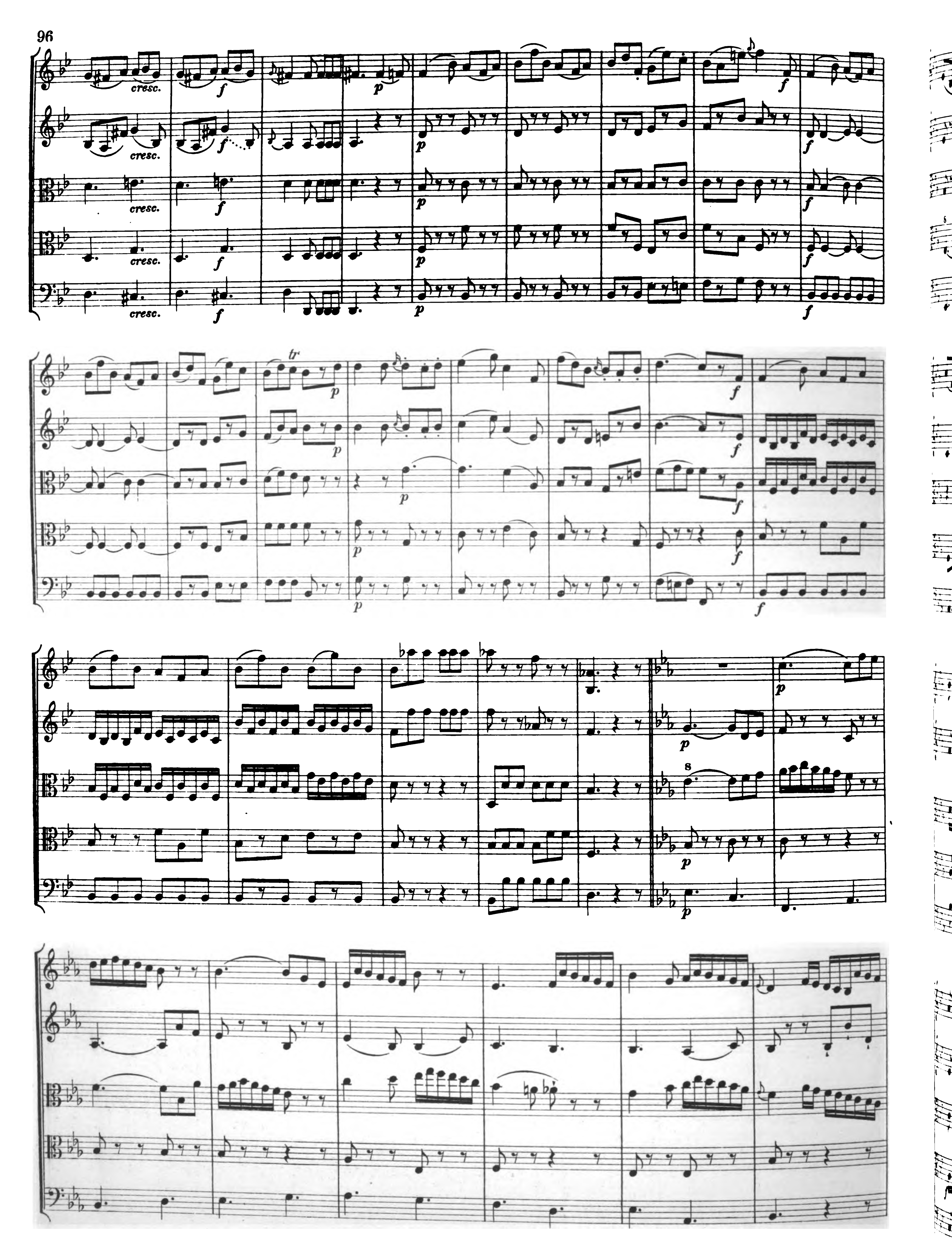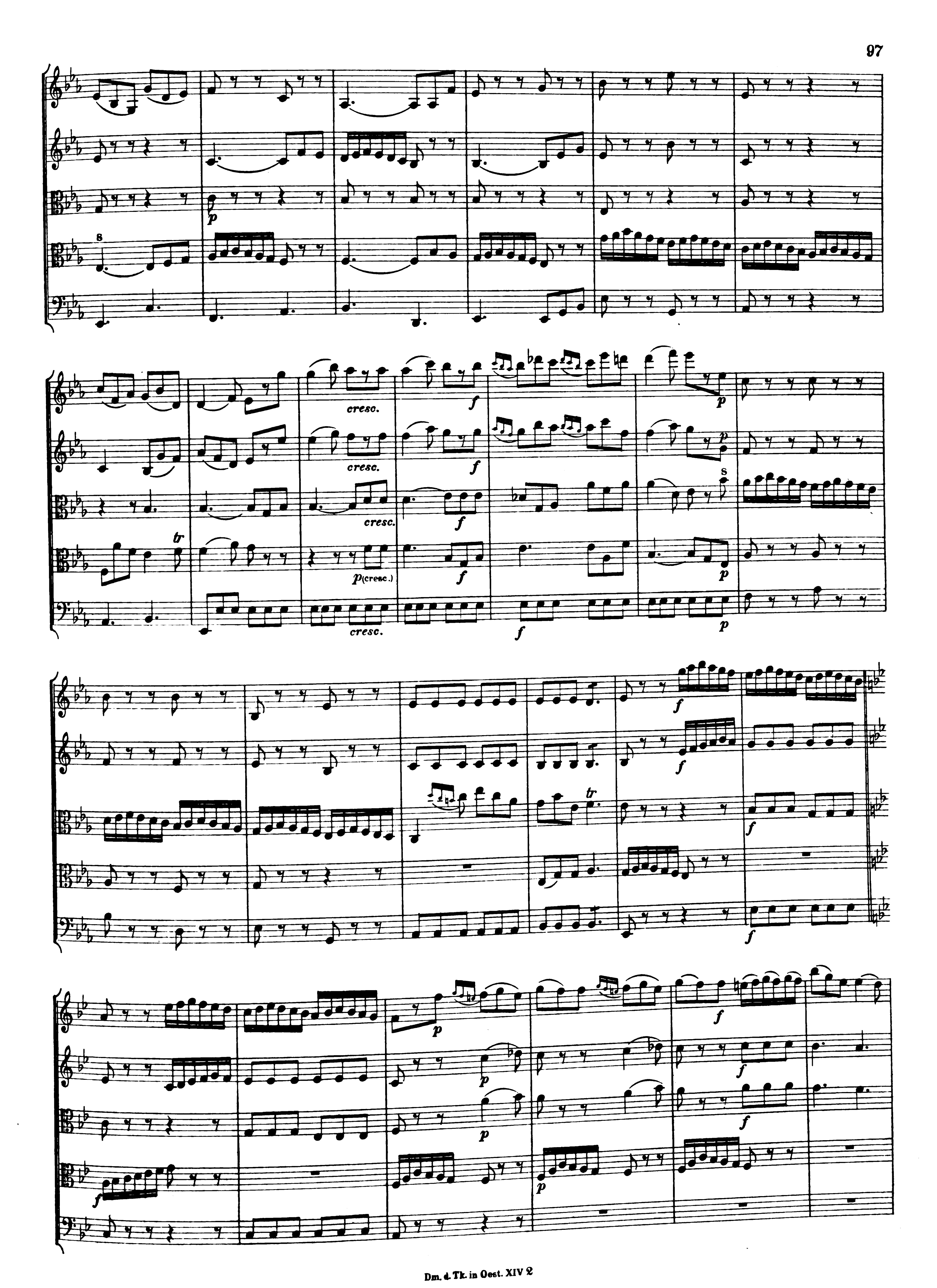




tr
p
fz
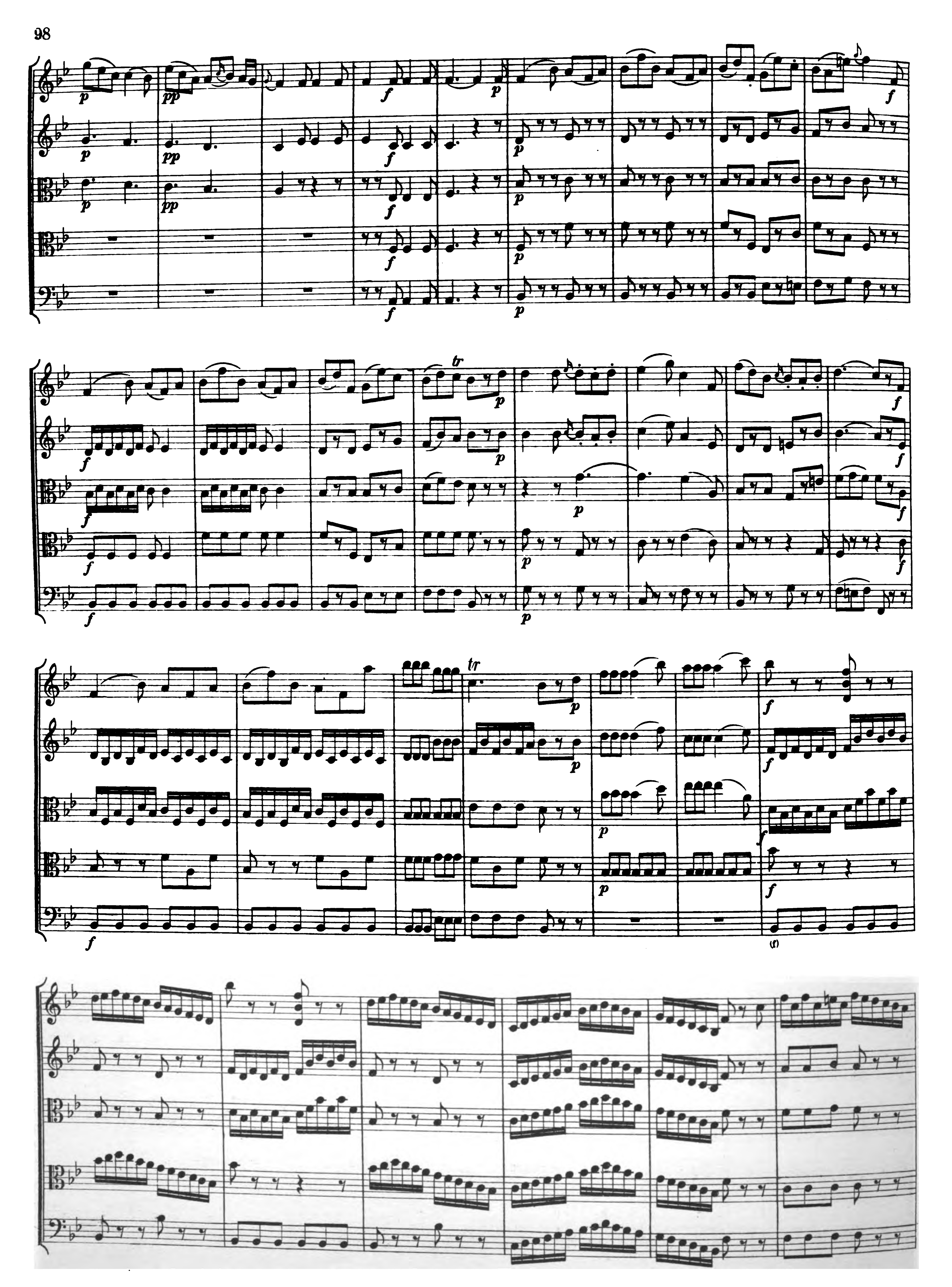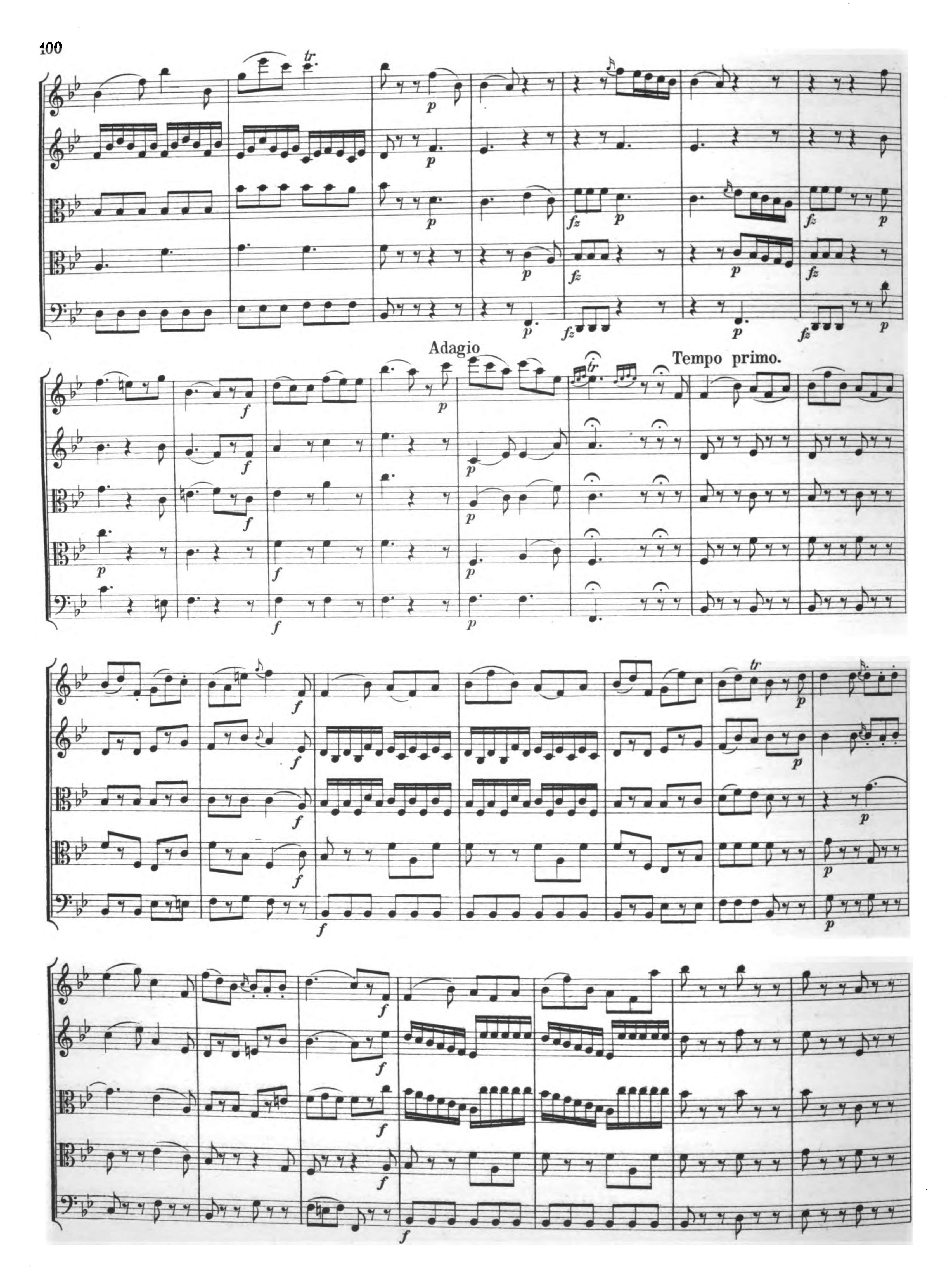





cresc.
f
p
tr
s
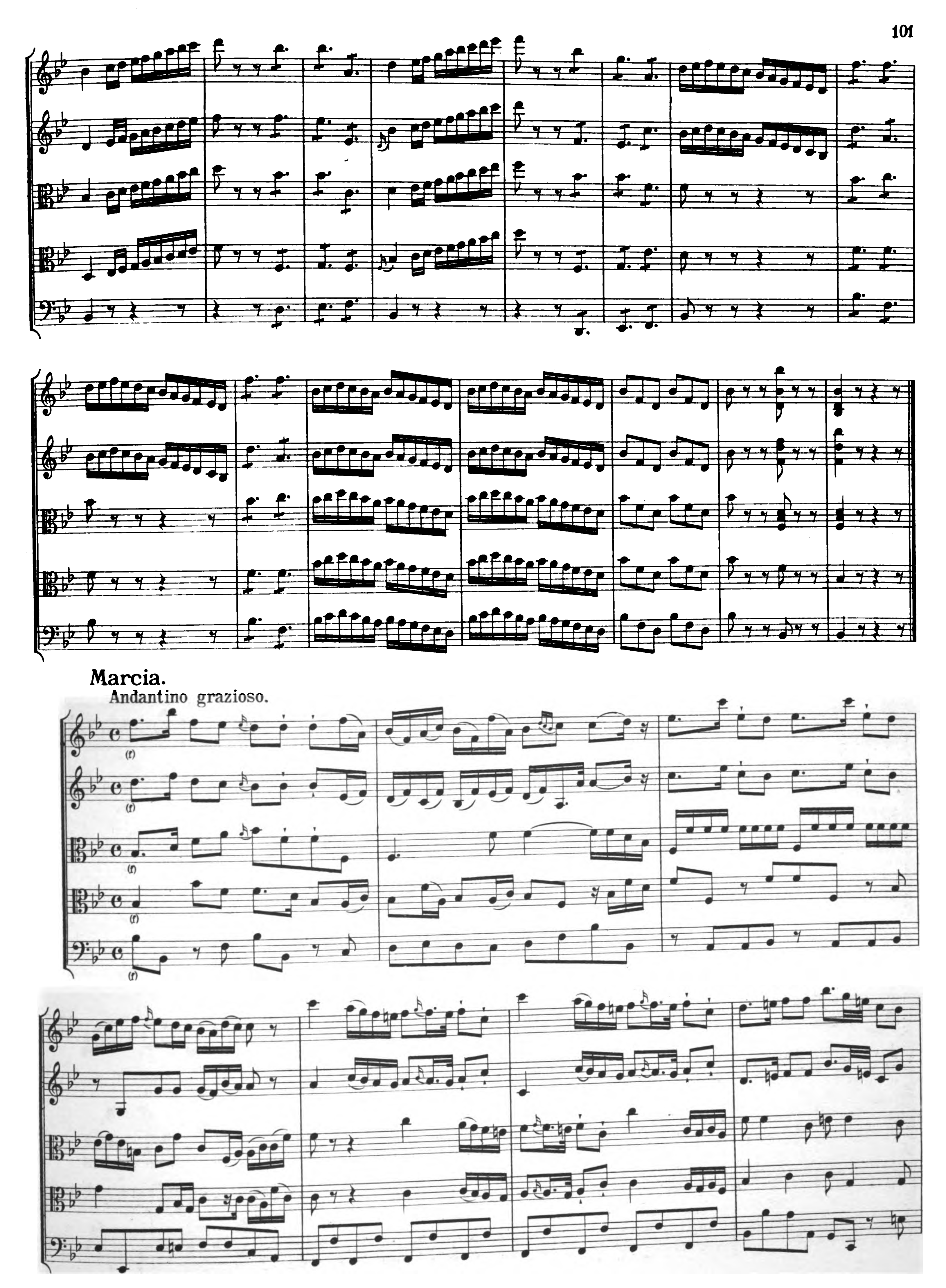


cresc.
f
p
cresc.
f
cresc.
f
p(cresc.)
f
p
cresc.
f
p
tr
f
f
f
p
f
p
p
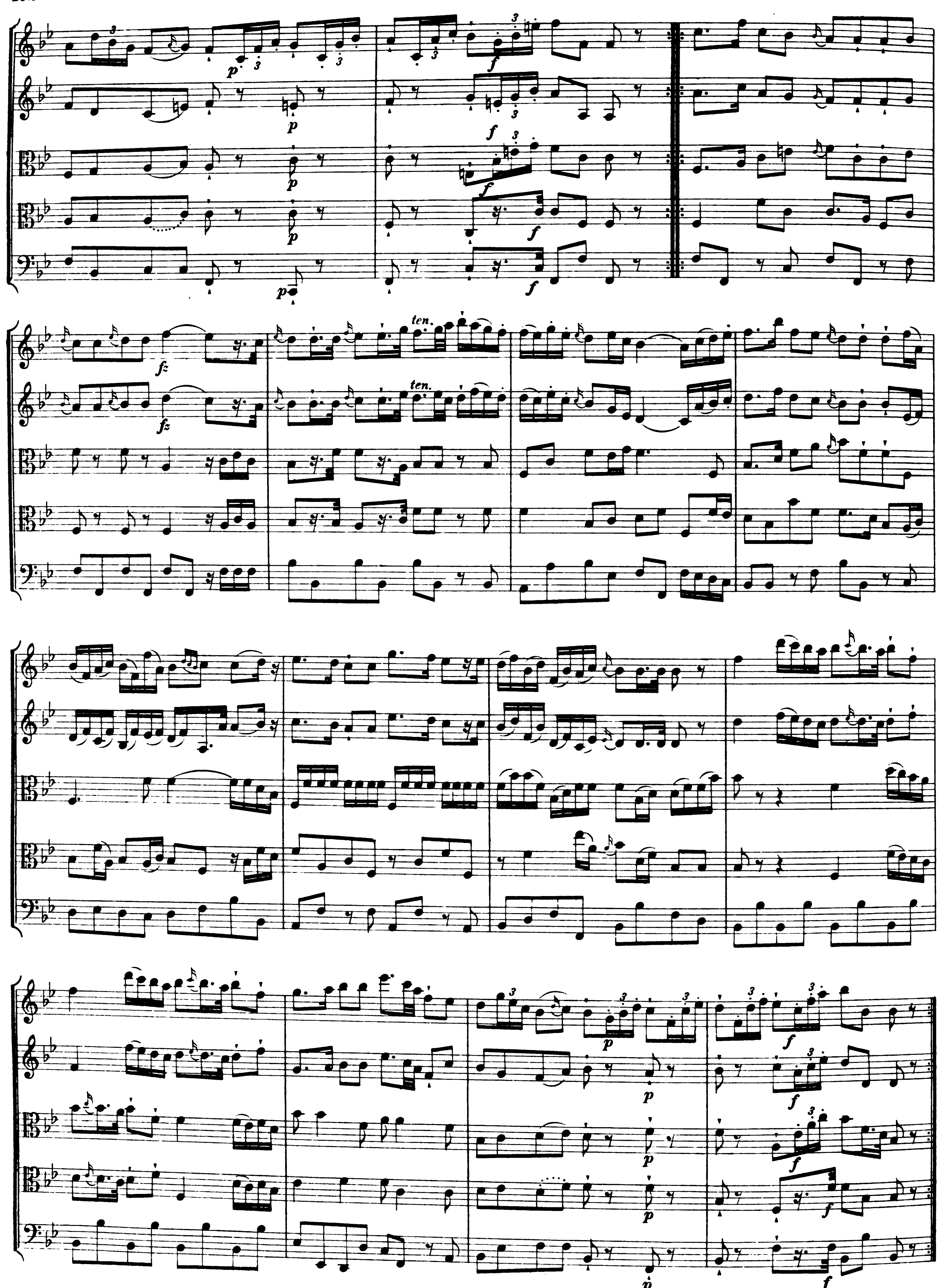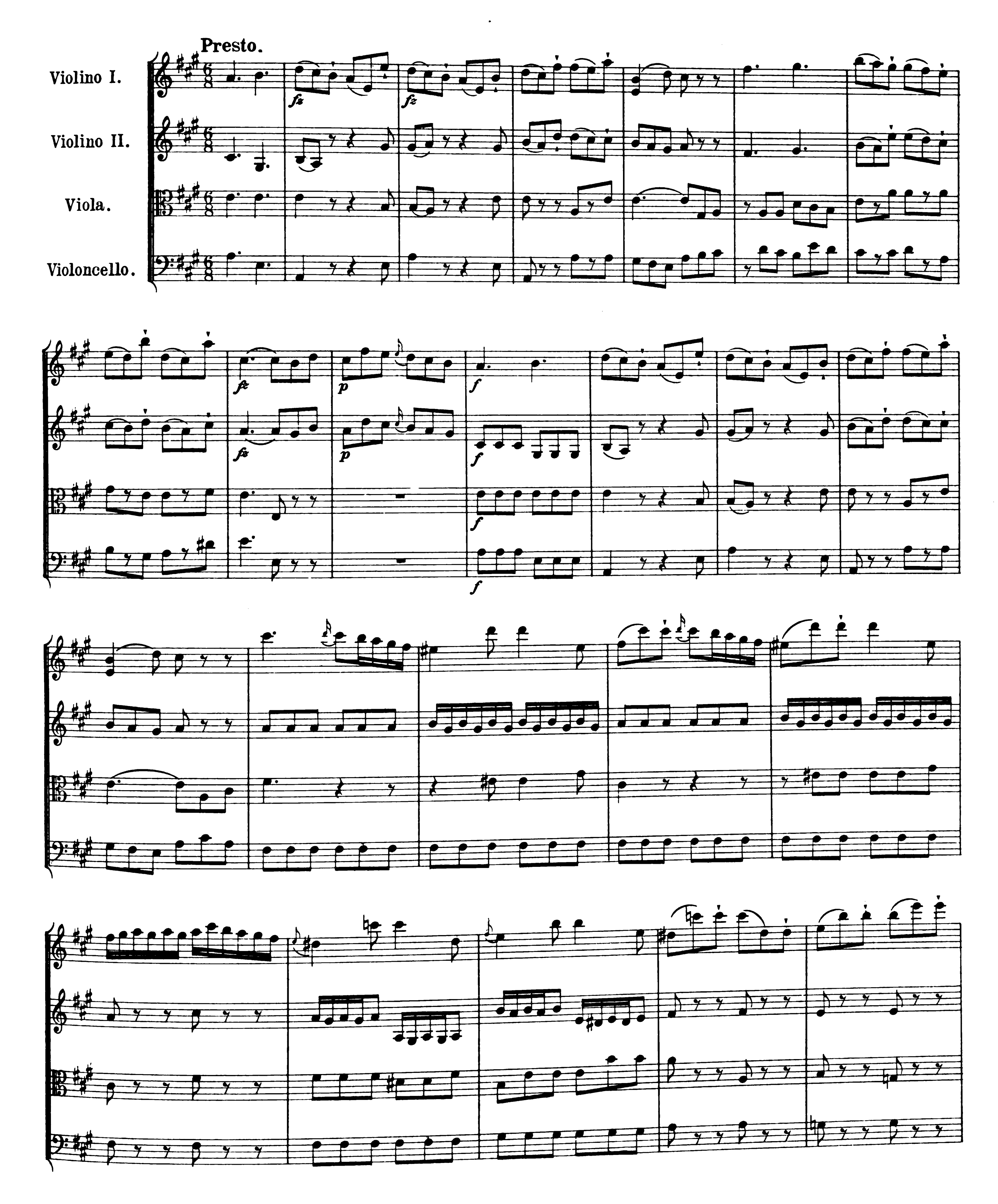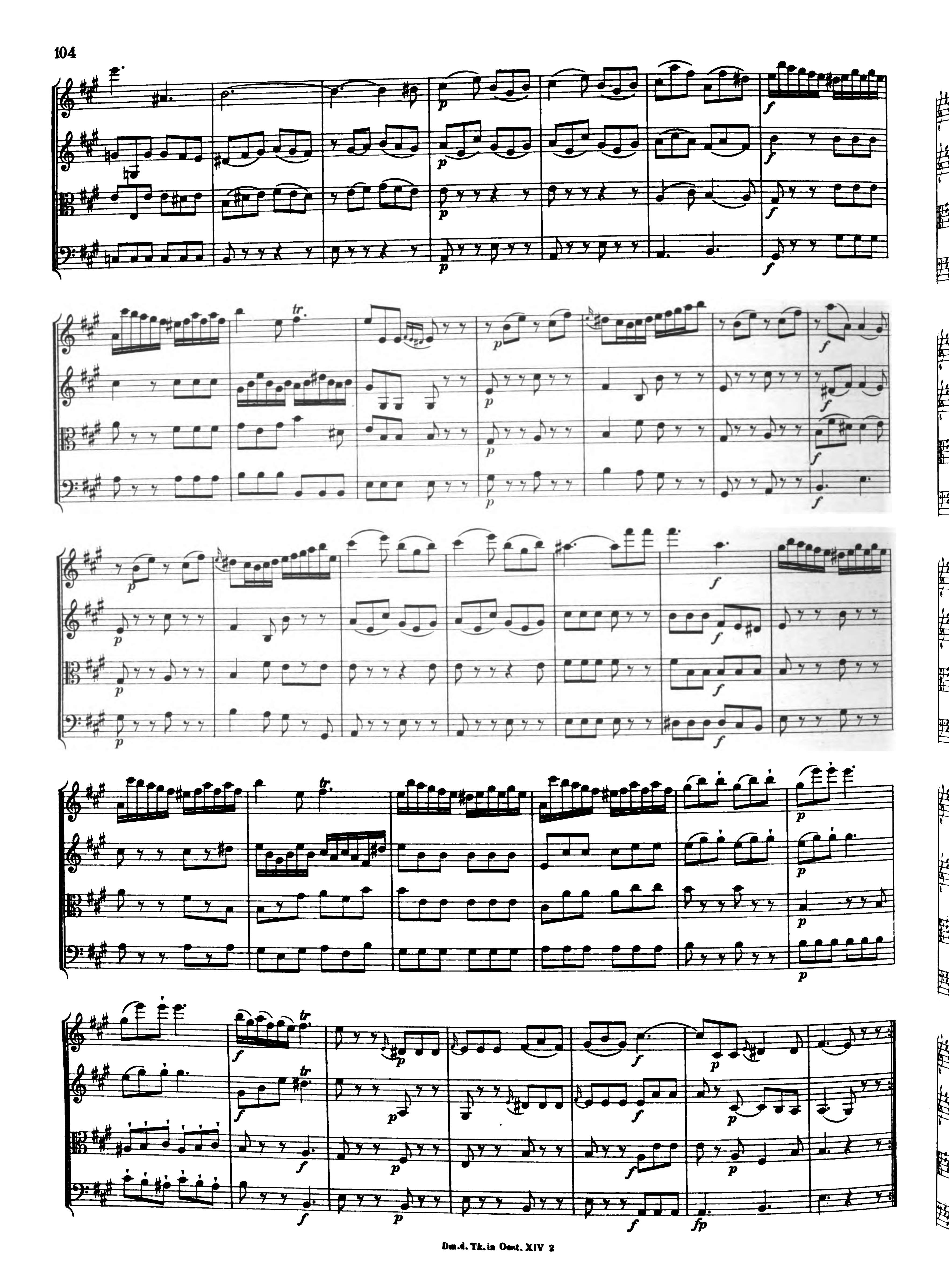






tr
Adagio
tr
Tempo primo.
tr


Marcia.
Andantino grazioso.
(f)
(f)
(f)
(f)
(f)
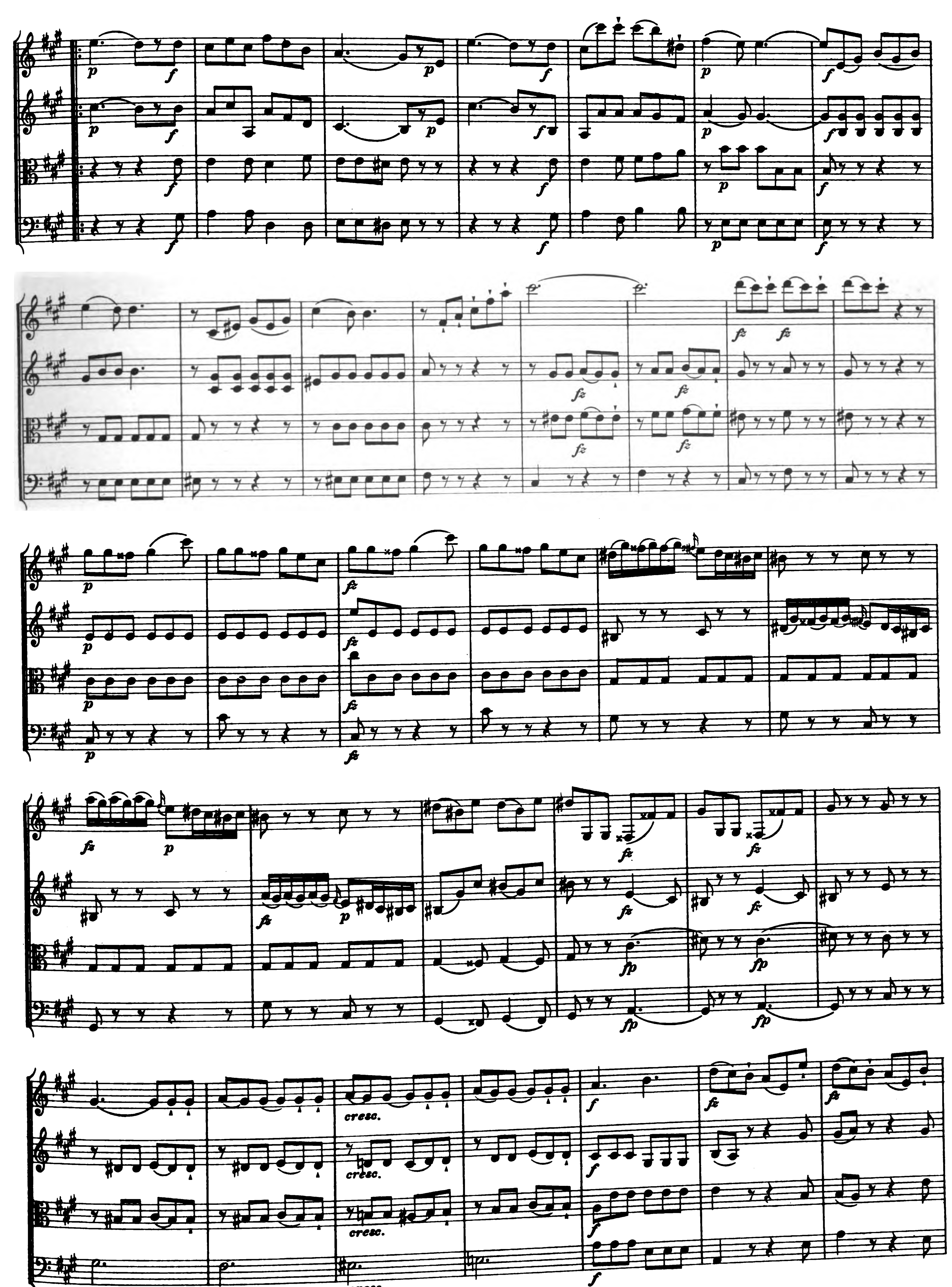

p
f
ten.
fz

Quartett.
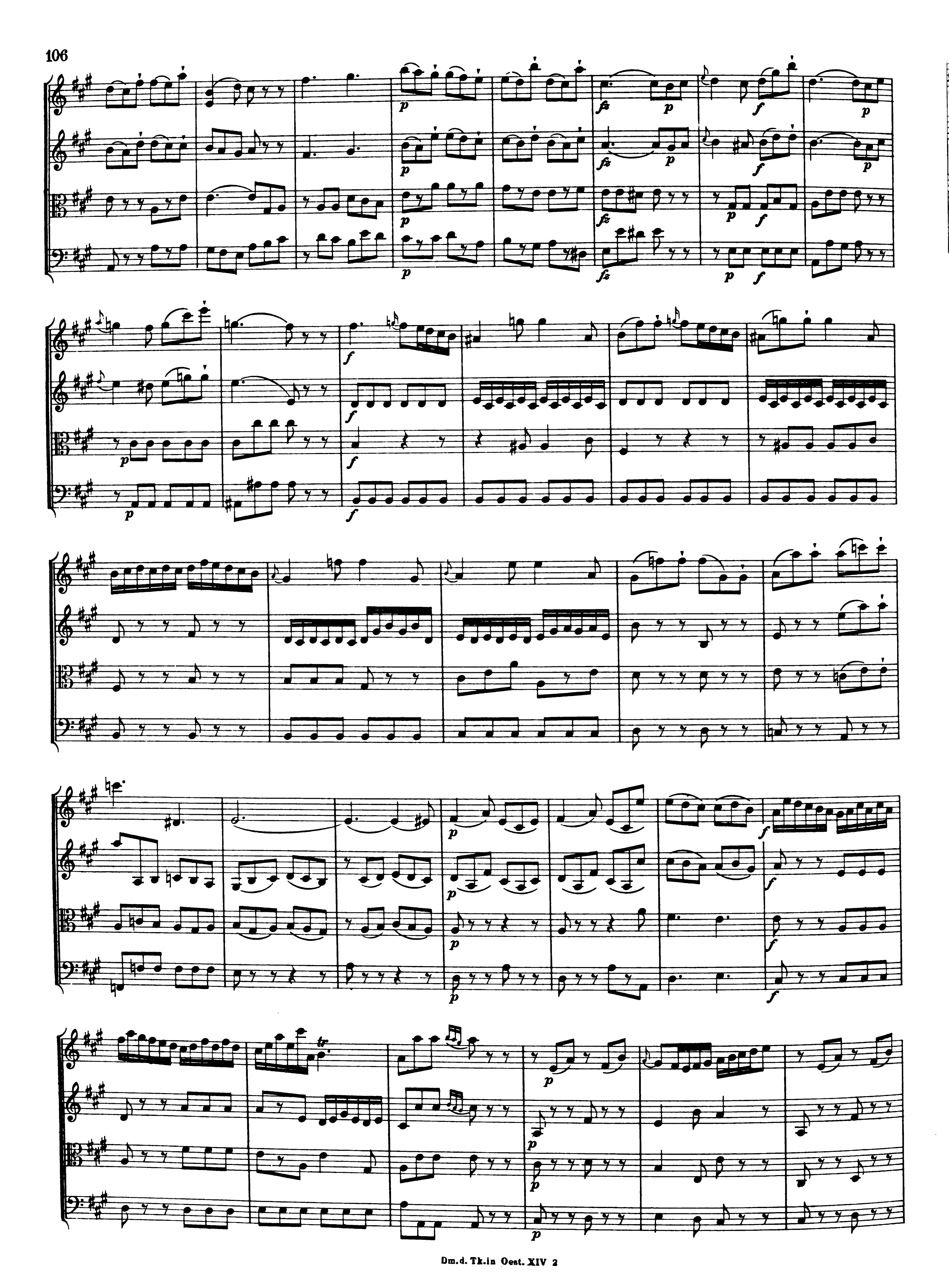

Presto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
fz
fz
fz
fz
p
p
f
f
f
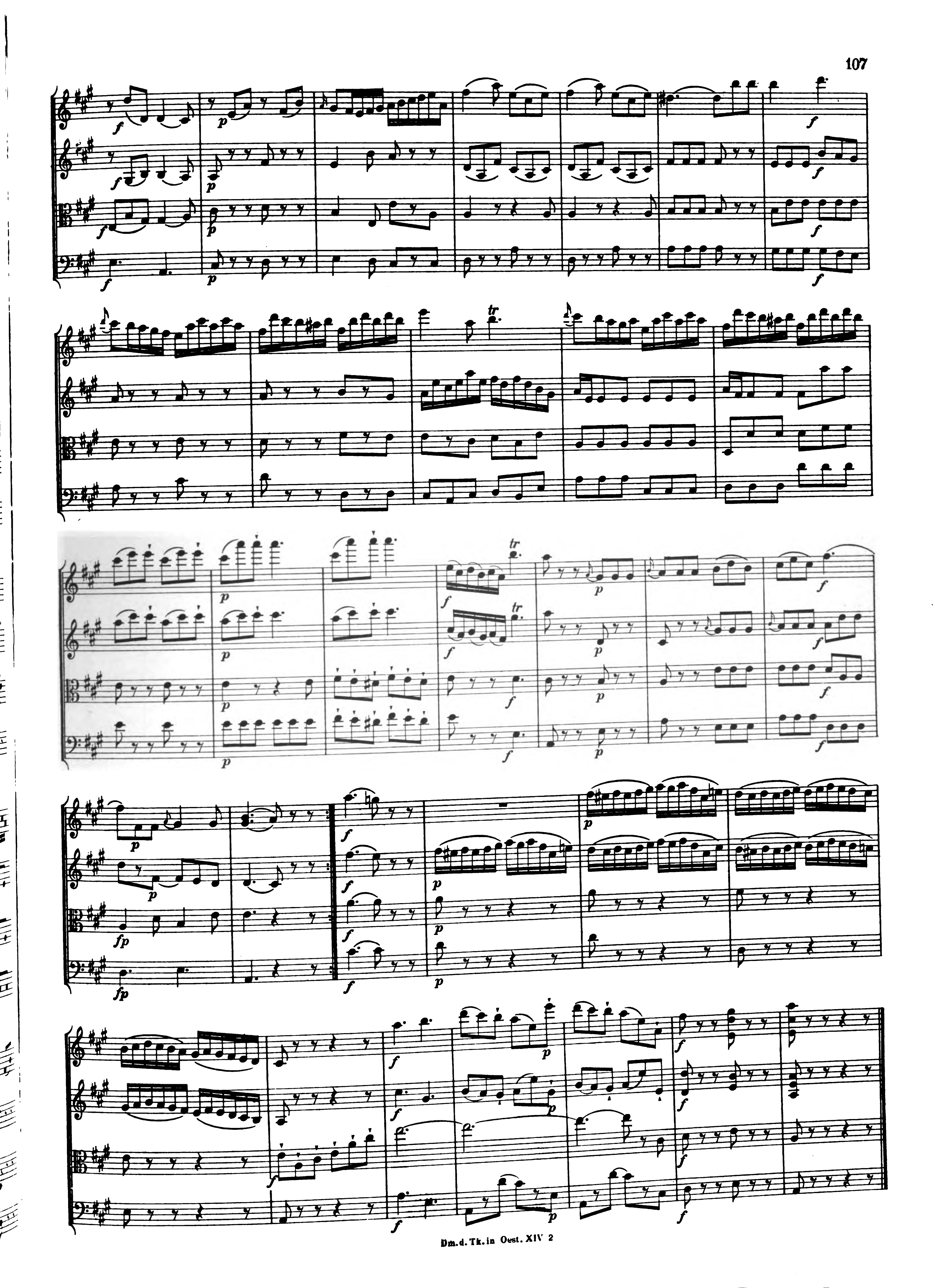


tr.
p
f
fp
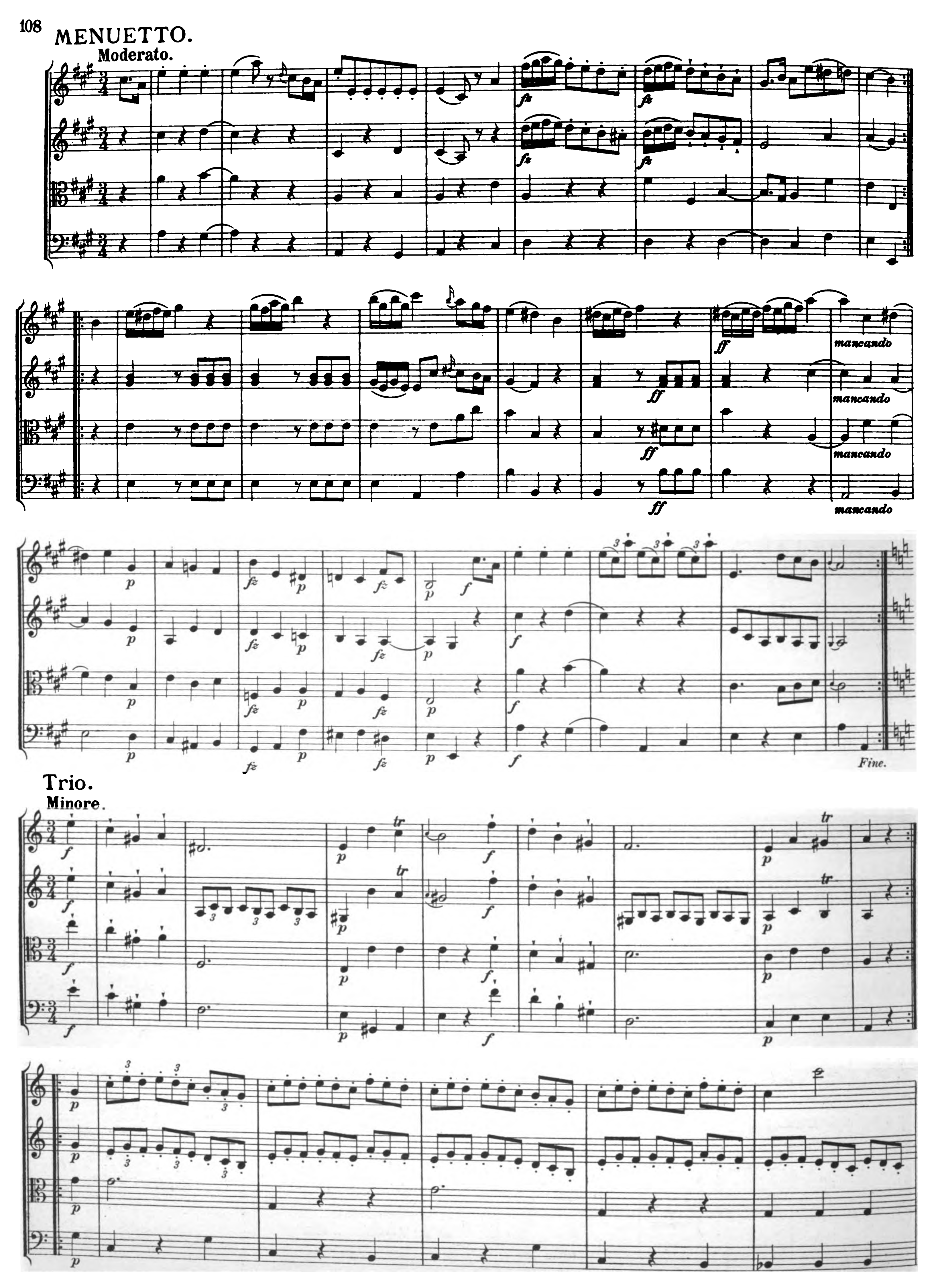


p
f
fz
cresc.
fp
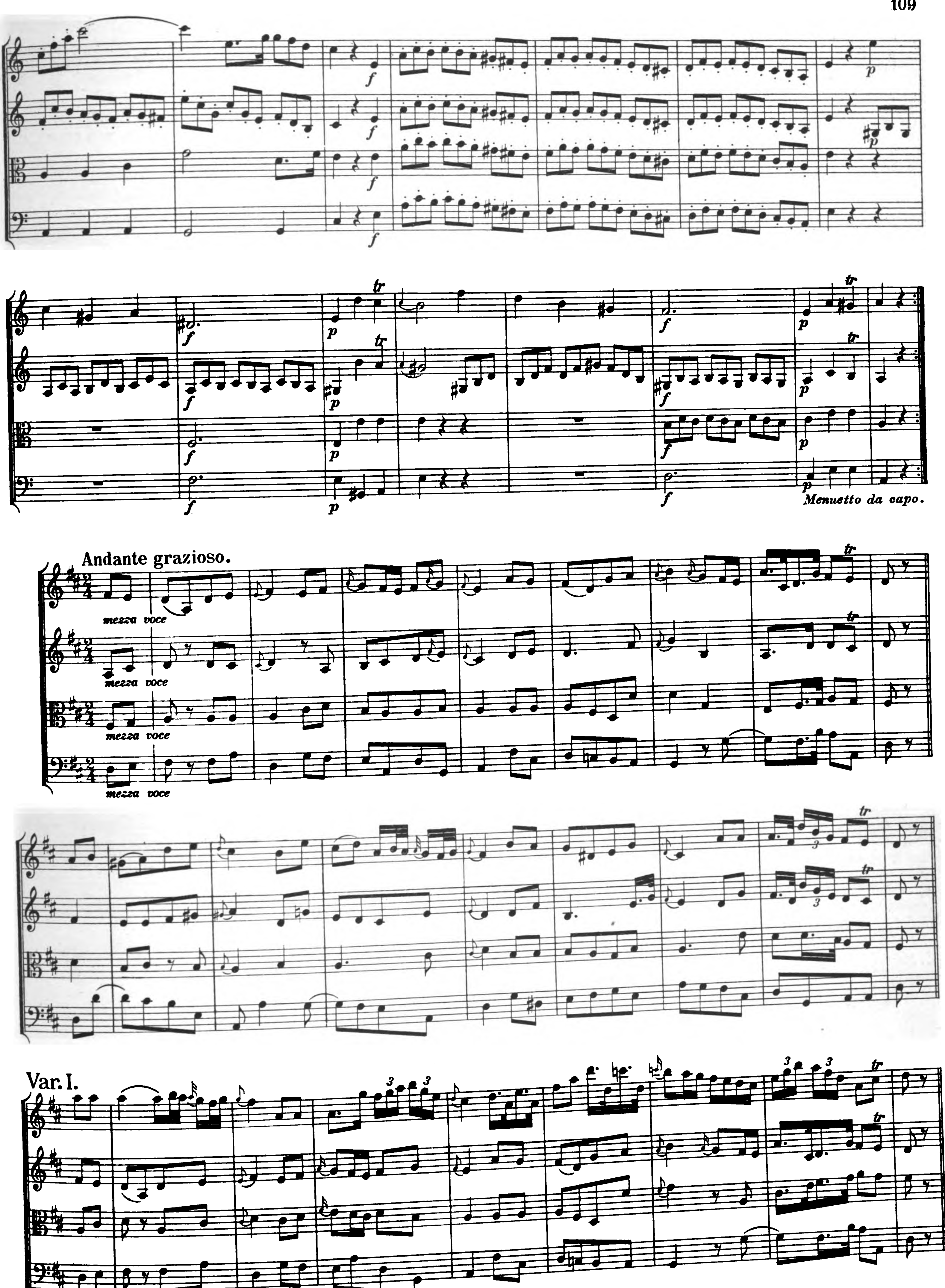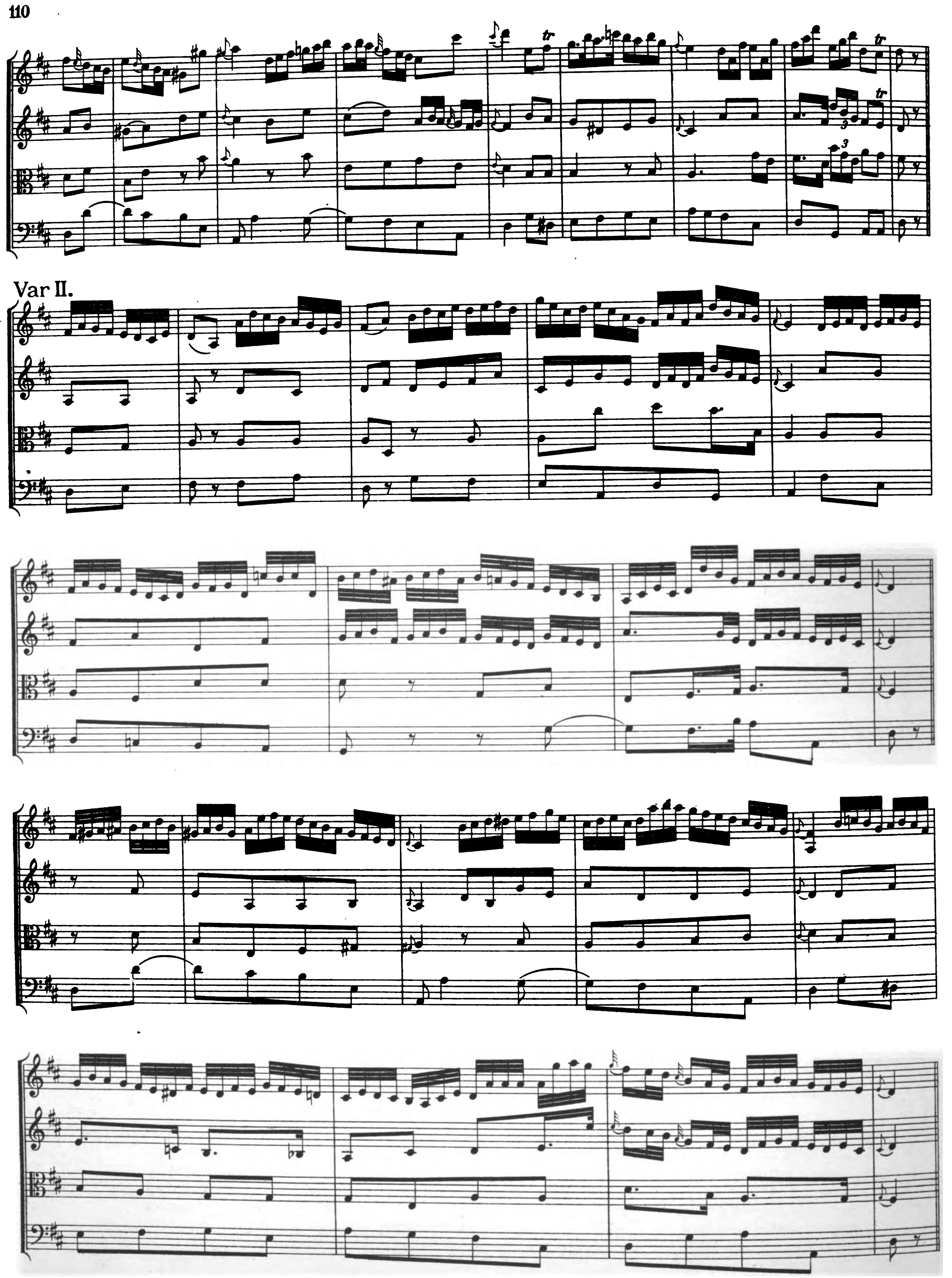


p
fz
f



f
p
tr
fp


MENUETTO.
Moderato.
fz
fz
ff
ff
ff
ff
mancando
mancando
mancando
mancando
p
fz
f
Fine.
Trio.
Minore.
tr
f
p


Menuetto da capo.
Andante grazioso.
mezza voce
mezza voce
mezza voce
mezza voce
Var. I.



tr
tr
tr
3
3
Var II.

Var. III.

f p f p f p f p

f f f f p p p p

Var. IV.

p f p f p p f p f p

p f p f p p f p f p
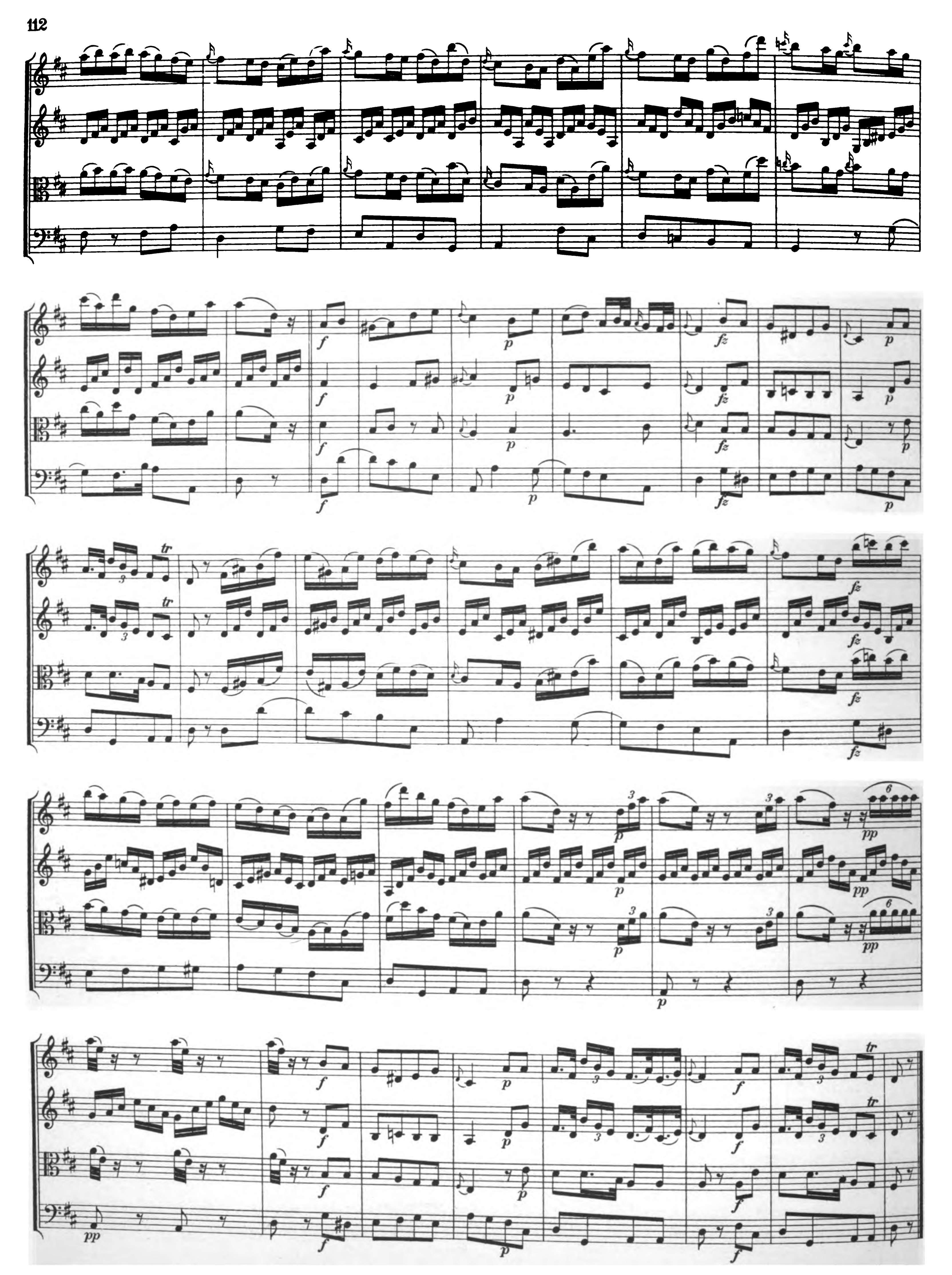
p f p f p f p f p f p f

p f p f p f p f p f p f

Thema.
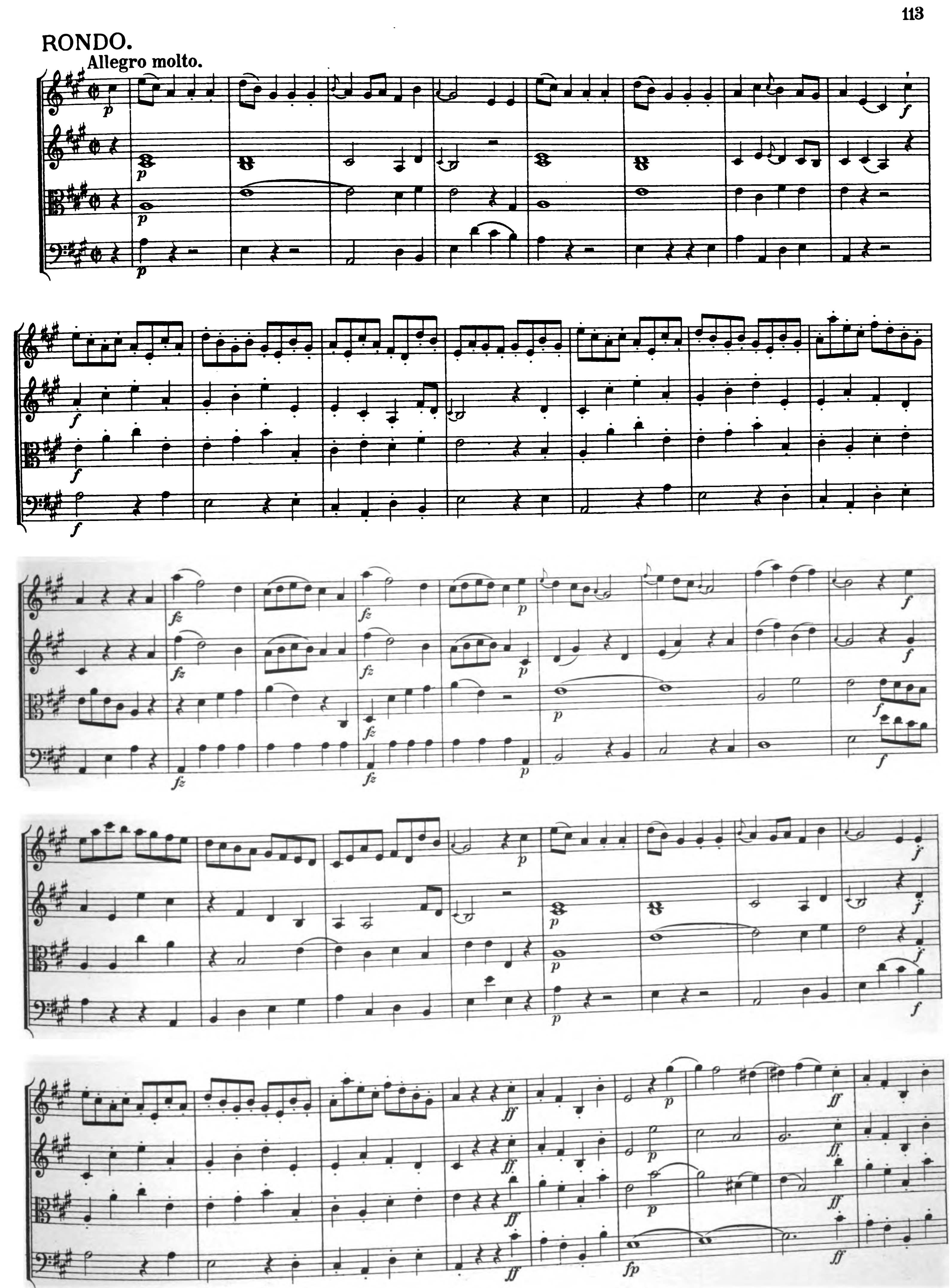
p p p p

tr tr
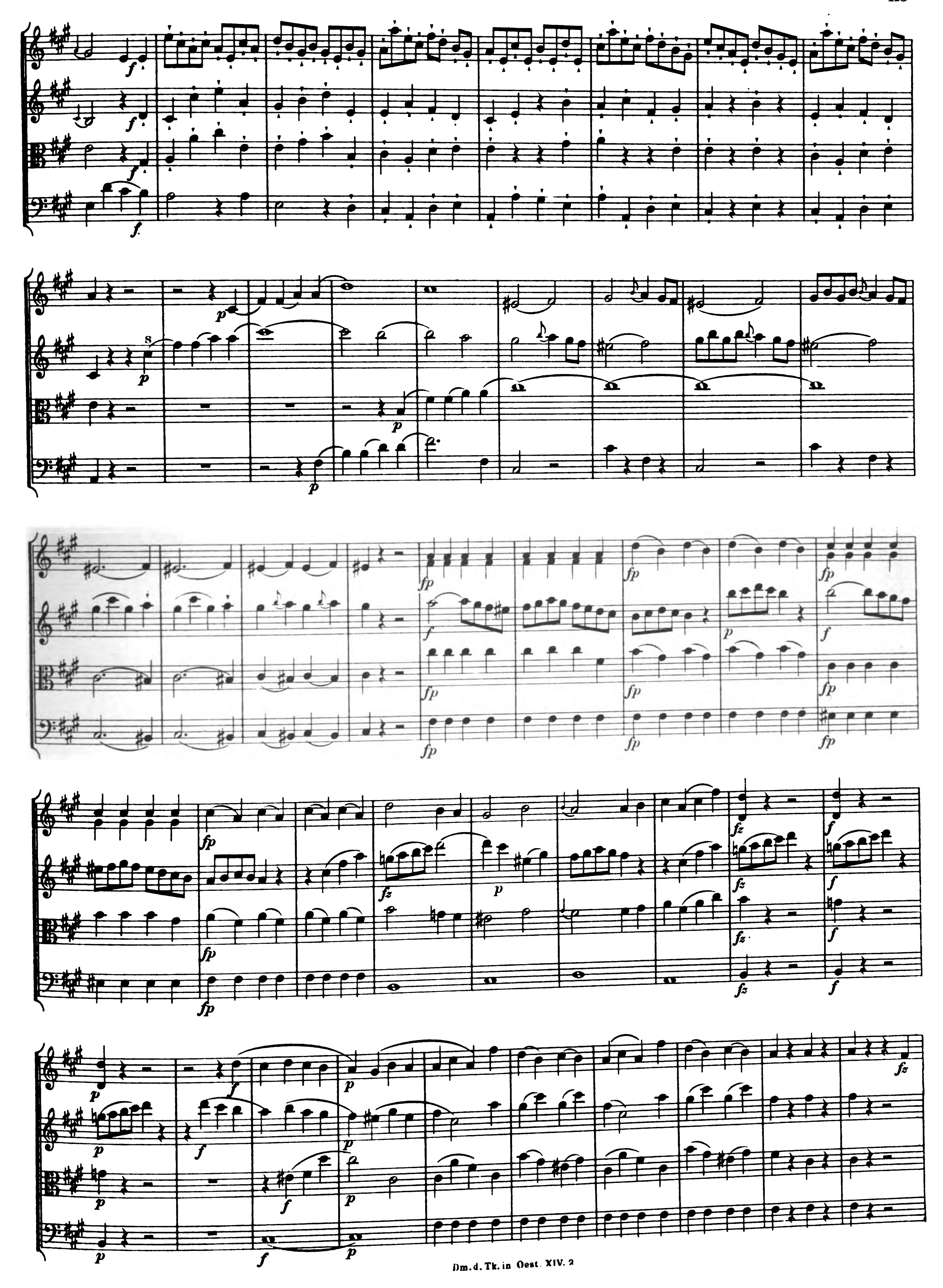


RONDO.
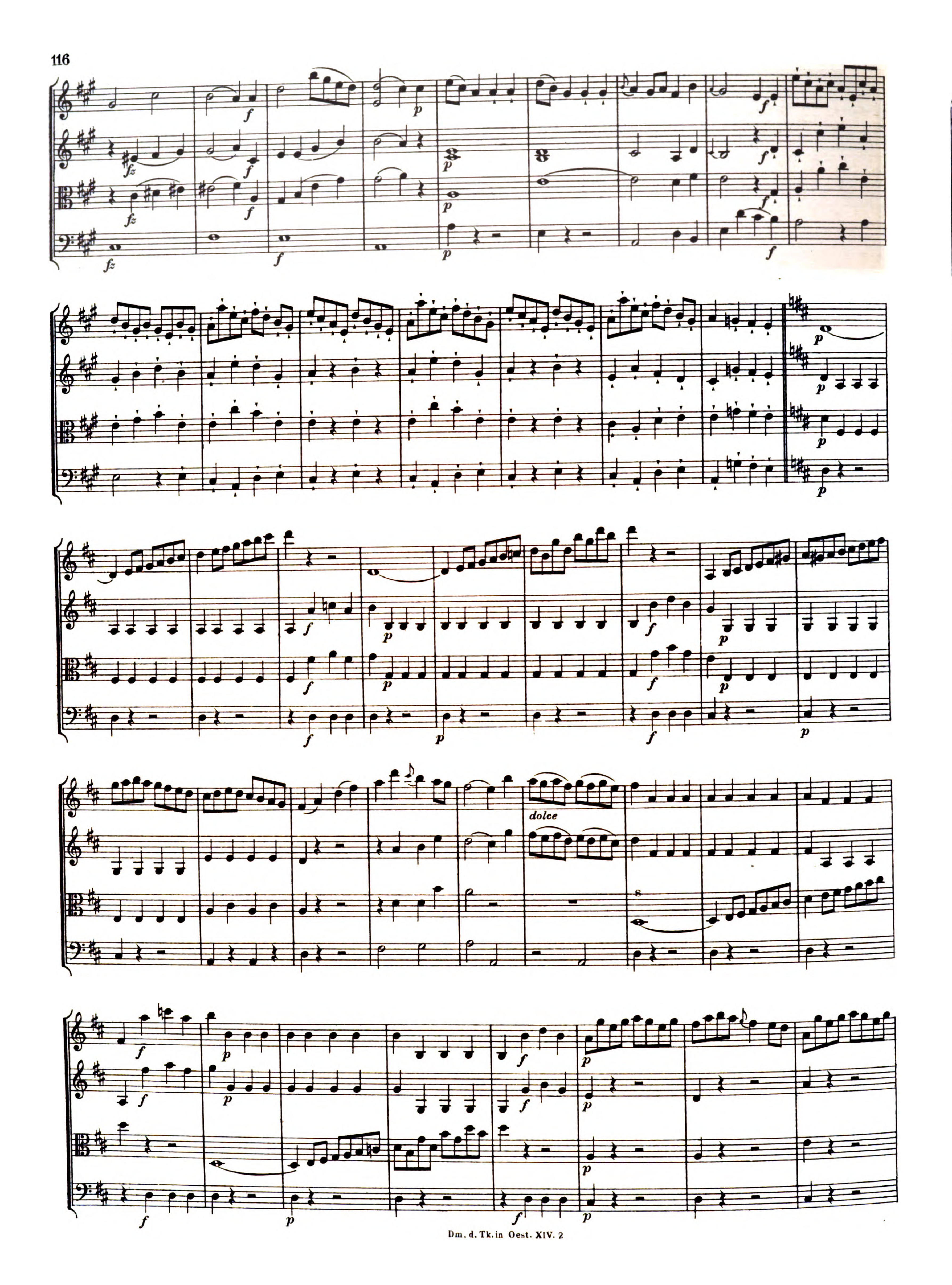
Allegro molto.
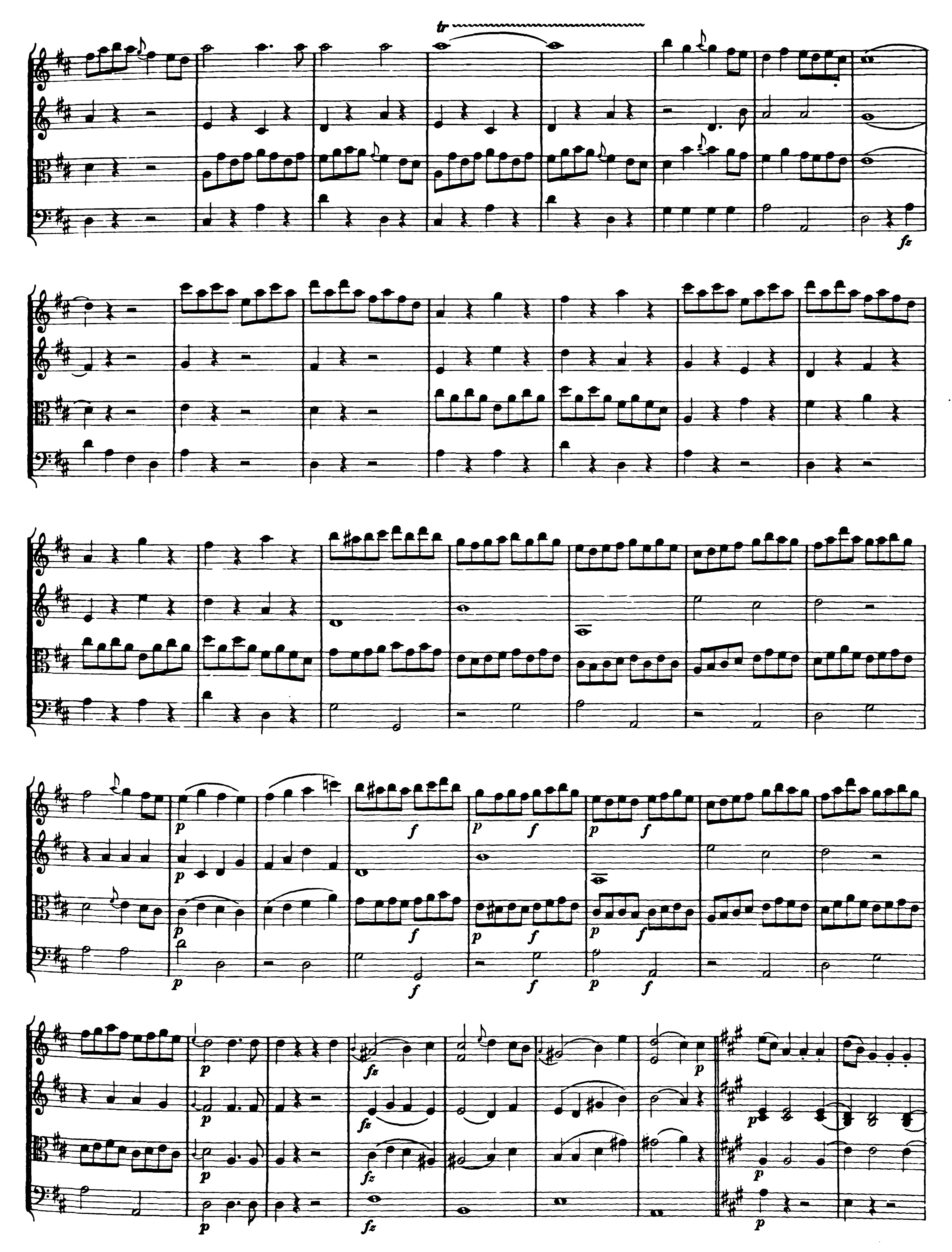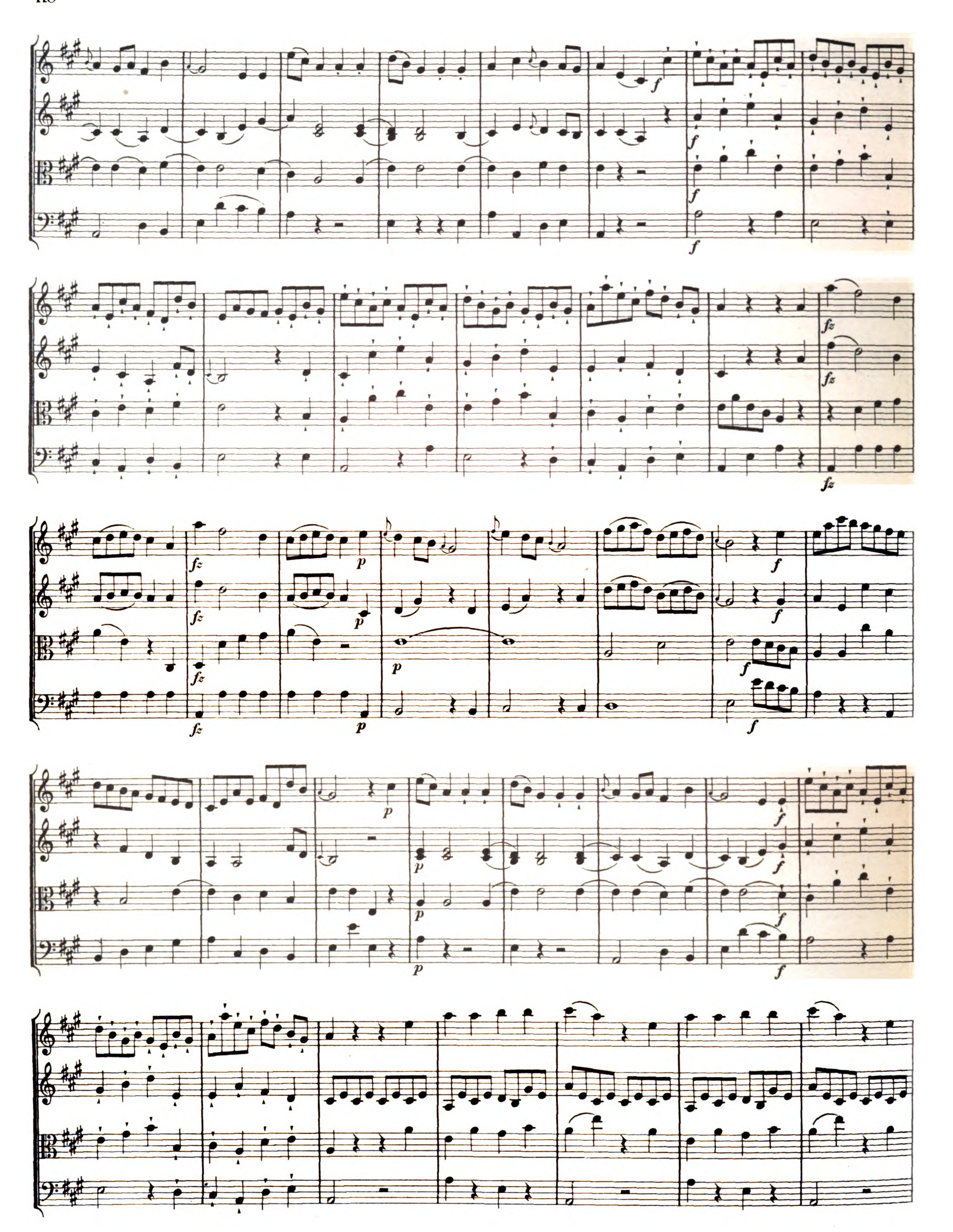


dolce
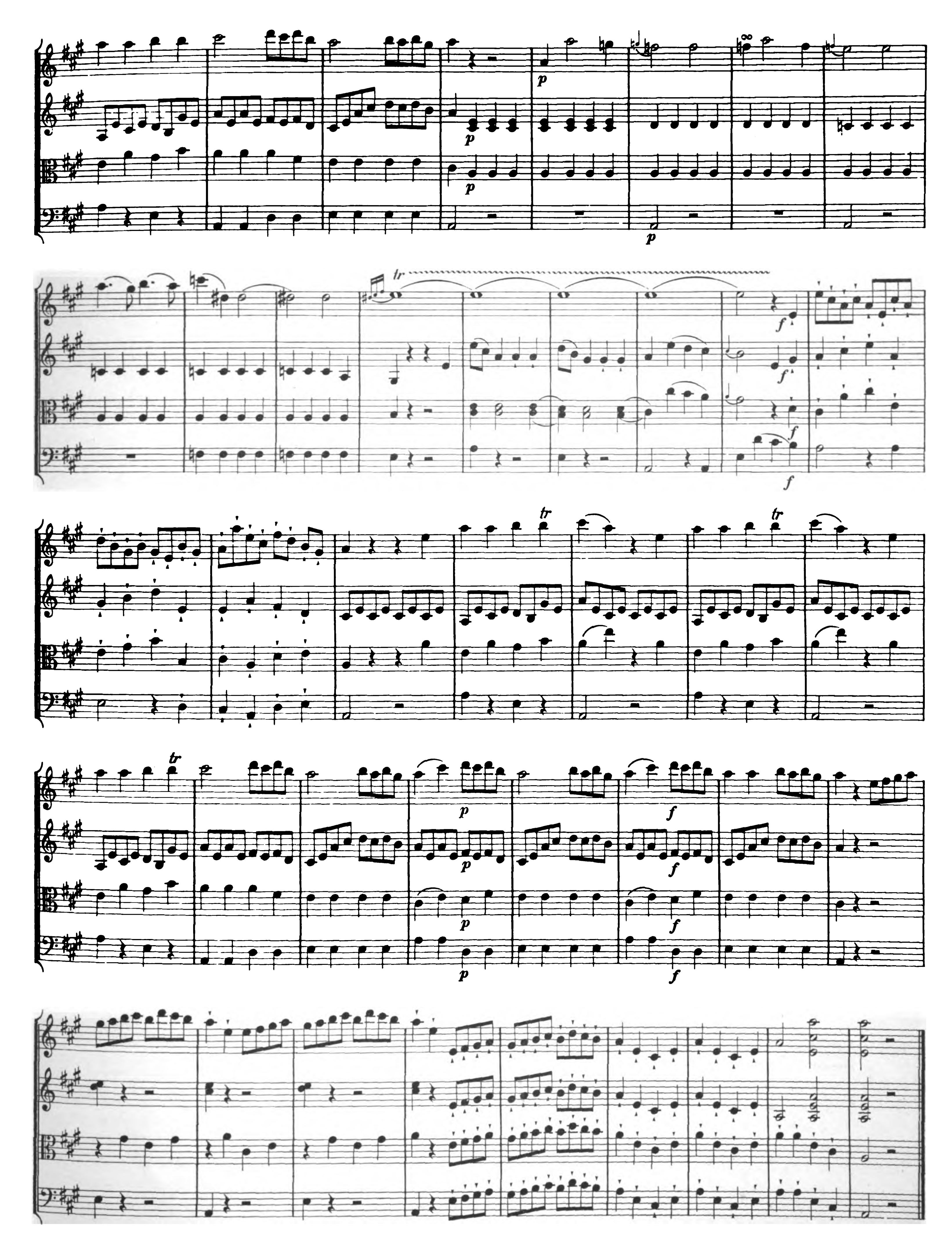


f
p
s
fp
f
fz


fz
f
p
dolce


tr
fz
p
f
fz



f
fz
p



p
p
p
p
tr
f
f
f
tr
tr
tr
p
p
p
p
f
f
f
f

Revisionsbericht.

A. Zum thematischen Verzeichnis.

Das vorliegende Verzeichnis der Instrumentalwerke Michael Haydns macht keinerlei Anspruch auf unbedingte Vollständigkeit. Diese kann auch bei einem Komponisten, dessen Werke in den seltensten Fällen in Druck erschienen sind und nur in Abschriften in aller Welt zerstreut liegen, bei einer erstmaligen größeren Publikation billigerweise nicht erwartet werden. Trotzdem würde das thematische Verzeichnis noch nicht der Öffentlichkeit vorgelegt werden, wenn der Herausgeber nicht die Hoffnung hätte, dadurch gerade jetzt für die bevorstehende Joseph Haydn-Gesamtausgabe vielleicht einiges beitragen zu können. Denn gerade mit seinem Bruder ist Michael Haydn häufig verwechselt worden; schon jetzt war es möglich, eine Anzahl von Werken, die bisher dem einen zugeschrieben wurden, als Eigentum des andern zu agnoszieren, und später wird sich dies wahrscheinlich noch in weiteren Fällen feststellen lassen.

Aus Michael Haydns Zeit liegen zwei thematische Kataloge vor; der eine stammt von seinem Freunde, dem Benediktinerpater Werigand Rettensteiner, und befindet sich im Stift Michaelbeuern bei Salzburg, der zweite ist von seinem Kopisten Lang angelegt und liegt in der Hof- und Staatsbibliothek in München. In beiden Verzeichnissen sind die Werke datiert, was für die Bestimmung der Chronologie überaus wertvoll ist, aber leider geben beide immer nur das Thema des ersten Satzes, sind nicht unbedingt verläßlich und auch nicht vollständig; eine große Anzahl noch vorhandener und sicher beglaubigter Werke fehlt bei ihnen, während anderseits viele bei ihnen erwähnte Kompositionen sich bisher noch nicht auffinden ließen. Übrigens sind beide Verzeichnisse wahrscheinlich nicht unabhängig voneinander verfaßt, wie sich aus manchen kleinen, aber sinnstörenden Irrtümern schließen läßt, die von dem einen Katalog in den andern hinübergewandert sind; wer von beiden die erste Fassung darstellt, ist ungewiß. Im vorliegenden thematischen Verzeichnis wurde das Vorkommen des jeweiligen Werkes in den erwähnten Katalogen durch L, respektive R in der Ecke rechts oben bezeichnet. Namentlich die Chronologie der Werke stammt häufig aus diesen beiden Quellen; wo sie sich aufs Autograph stützt, wurde dies bei Anführung desselben ausdrücklich erwähnt. Ab und zu widersprechen auch die Angaben der beiden Gewährsmänner dem Autograph; letzteres mußte dann natürlich als Richtschnur dienen. Als völlig sicher kann Michael Haydns Autorschaft nur bei jenen Werken gelten, von denen noch ein Autograph vorhanden ist; bei den andern ist die Gewißheit geringer und wird sogar ziemlich zweifelhaft, wenn nur eine einzige handschriftliche Kopie aufzufinden war und bloß der Name des Komponisten am Titelblatt als einziger Anhaltspunkt diente; hier ist begreiflicherweise ein Irrtum des betreffenden Kopisten keineswegs ausgeschlossen. Trotzdem mußten auch solche Werke im thematischen Verzeichnis erwähnt werden. Es ist zu hoffen, daß sich allmählich noch weitere Werke Michael Haydns werden auffinden und sicher bestimmen lassen. Vielleicht ist es dann möglich, in einer späteren Folge dieser Denkmäler Ergänzungen vorzunehmen und Irrtümer zu berichtigen.

B. Zu den Werken.

Als Vorlagen zur Veröffentlichung der Werke dienten mit Ausnahme des Quartetts, dessen Autograph sich bisher noch nicht auffinden ließ, Michael Haydns Autogramme. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß überall da, wo die eigenhändige Partitur des Komponisten vorlag, der authentische Text ohne die leiseste Abänderung wiedergegeben wurde. Eine Ausnahme machen natürlich offenkundige Schreibfehler, die zwar berichtigt, aber sämtlich im Revisionsberichte angeführt werden, und Ergänzungen von Vortragszeichen, die zweifellos beabsichtigt sind und vom Autor als selbstverständlich oder bloß aus Bequemlichkeit weggelassen wurden. Alle derartigen Zutaten, die übrigens nur in bescheidenem Maße und in unbedingt notwendigen Fällen beigefügt wurden, sind durch abweichende Typen (kleinere Antiquaschrift mit Klammern), respektive durch punktierte Linien (bei ergänzten Bogen) als Hinzufügungen des Herausgebers genau kenntlich



gemacht. Wenn sich derartige Zusätze im Text nicht ersichtlich machen ließen, so werden sie hier erwähnt. In der Orthographie der Accidentien wurde dem modernen Gebrauche Rechnung getragen. Die Geltungsdauer derselben erstreckt sich genau auf einen Takt und nur auf die betreffende Notenlinie, nicht auf die entsprechenden Oktaven. Ausnahmsweise wird zur Verhütung von Mißverständnissen im nachfolgenden Takte ein Alterationszeichen des vorhergehenden widerrufen, aber nur dann, wenn die nicht mehr alterierte Note unmittelbar auf die alterierte folgt und von ihr bloß durch den Taktstrich getrennt ist; wenn auch nur eine einzige andere Note dazwischen liegt, so bleibt das Widerrufungzeichen fort. Doch wurden innerhalb eines Taktes die Alterations- und Widerrufungszeichen auf derselben Linie wiederholt, wenn zwei selbständige Stimmen auf einer Zeile notiert wurden (z. B. die zwei Oboen und die zwei Fagotte, S. 52, Sy. 1, T. 4 ff.); durch diese Art der Notation wurde die Selbständigkeit der Stimmen besser gewahrt. Dem Autograph folgend, wurde häufig eine bestimmte Vortragsart und ähnliches (Staccatopunkte, Triolenzeichen u. dgl.) nur durch einige Takte durchgeführt und die weitere Fortsetzung dann als selbstverständlich weggelassen. In der Reihenfolge der Instrumente wurde der leichteren Übersichtlichkeit wegen der heutige Gebrauch berücksichtigt.

Über einige Eigentümlichkeiten von Michael Haydns Notation sei folgendes erwähnt: Häufig gebraucht er das Zeichen *fz* nicht im gewöhnlichen Sinne, um eine einzelne Note als besonders betont zu kennzeichnen, sondern er verwendet das Sforzatozeichen an Stelle des *f* für mehrere Noten oder Takte und hebt es dann durch ein *p* wieder auf. Dieser Gebrauch des Komponisten wurde unverändert beibehalten, doch mußte darauf hingewiesen werden. Ebenso wurde in bezug auf die Vorschläge Michael Haydns gewöhnlicher Gebrauch beibehalten, diese Noten genau im Werte ihrer Geltung zu schreiben; da er zwischen langen und kurzen Vorschlägen nicht unterscheidet, so wurde, um subjektive Deutungen zu vermeiden, stets seine eigene Schreibart wiedergegeben. Nur offenbare Irrtümer wurden berichtigt und werden hier im einzelnen erwähnt.

Die Vorschlagsnoten sind in den Autographen zwar niemals mit der Hauptnote durch einen Bogen gebunden, doch geschah dies in der vorliegenden Ausgabe durchgehends, dem Sinne der Vorschlagsnote Rechnung tragend. Ein bei Michael Haydn manchmal vorkommendes Zeichen muß hier erwähnt werden, ein kleines *s*, das er zu einer Stimme setzt, und das immer für einige Zeit Geltung behält. Wahrscheinlich ist es eine Abkürzung für »*solo*«, doch braucht man deswegen durchaus nicht immer auf eine sonstige mehrfache Besetzung der betreffenden Stimme zu schließen, sondern das *s* zeigt bloß an, daß die Stimme sich von den übrigen Instrumenten abheben soll, und daß die Stelle etwas stärker zu spielen ist. Durch ein folgendes *p* wird das *s* dann manchmal aufgehoben. Da das *s* eine veränderliche dynamische Bedeutung hat und sich durch andere dynamische Zeichen nicht wiedergeben läßt, wurde es in der vorliegenden Ausgabe beibehalten. Endlich ist zu bemerken, daß Michael Haydn dynamische Veränderungen häufig nicht mit dem Beginn eines Taktes, sondern erst unmittelbar darauf eintreten läßt, da er sich dabei nach der Zusammengehörigkeit der betreffenden Phrasen richtet; so setzen dann manchmal in den einzelnen Stimmen die dynamischen Zeichen zu ganz verschiedenen Zeiten ein; natürlich sind kleine graphische Ungenauigkeiten, bloße Launen der Feder, davon zu unterscheiden.

I. Symphonie in C-dur.

S. 4, Sy. 2, T. 7. In den Oboen stehen im Autograph als drittes Viertel irrtümlich zwei Viertelpausen. S. 7, Sy. 1, T. 3. In der 1. und 2. Violine steht im Autograph das *p* schon am zweiten Viertel, obwohl es nach dem ganzen Zusammenhange der Stelle jedenfalls zum dritten Viertel gehört. S. 10, Sy. 1, T. 6 ff und Sy. 2, T. 5 ff. Hier ist aus dem Autograph nicht unzweifelhaft zu ersehen, ob die beiden Fagotte zusammengehen, oder ob nicht das 2. Fagott mit dem Cello, respektive Baß geht; die vorliegende Lesart wurde gewählt, da kein Grund vorlag, dem einen Fagott das zweite Fagott, Baß und Cello gegenüberzustellen, wodurch das Gleichmaß gestört würde. S. 11, Sy. 2, T. 1. Viola, Baß und Fagotte hatten ursprünglich statt der Achtelpause ein *c*, so daß sie mit den Trompeten gleich lauteten. Im Autograph ausradiert und umgeändert. S. 13, Sy. 1, T. 6 und 7, erstes Horn. Im Autograph ursprünglich: 
dann ausradiert und geändert. S. 16, Sy. 2, letzter Takt. Die beiden Hörner klingen um ein Achtel länger als die übrigen Instrumente. S. 22, Sy. 1, T. 4. In der 2. Violine stand dieser ganze Takt ursprünglich um eine Oktave höher, ebenso an der analogen Stelle. S. 29, Sy. 2, T. 1. S. 28, Sy. 1, T. 1 und 2. Im Autograph lauten diese zwei Takte in den Oboen: S. 28, Sy. 1, T. 8. Die 1. Violine hatte im Autograph ursprünglich vier Viertel f_2 a_2 h_2 a_2, ebenso die 2. Violine in der tieferen Oktave. Auch Viola und Baß wurden in diesem Takte etwas verändert, doch ist die ursprüngliche Lesart nicht mehr ganz deutlich zu erkennen. Drei Takte später fand eine ähnliche Korrektur statt.

II. Symphonie in Es-dur.

S. 43, Sy. 1, letzter Takt. Die 1. Violine hat im Autograph vor der ersten Note nur einen Sechzehntel-Vorschlag. S. 44, Sy. 2, T. 1—8. Zwischen der 1. Oboe und den übrigen Instrumenten ergeben sich hier durch den Wechsel zwischen *g* und *ges* Querstände, die jedoch im Autograph unzweifelhaft feststehen. S. 55, Sy. 1, T. 6 und Sy. 2, T. 2. Die beiden Wahlnoten konform der Vorlage.

III. Türkischer Marsch.

Hier konnte die heute übliche Reihenfolge der Instrumente nicht eingehalten werden, da die Fagotte als Baß auf der untersten Zeile belassen werden mußten. Daher wurden auch die übrigen Instrumente in der vom Komponisten angewandten Reihenfolge wiedergegeben, zur leichteren Übersicht wurden aber ihre Bezeichnungen vor jedem System abgekürzt wiederholt.

IV. 6 Menuette.

Das »Fine« wurde in diesen sechs Menuetten ebenso wie in allen Menuetten der übrigen Werke als selbstverständlich ergänzt. S. 63, Sy. 4, T. 8 und 9. Die zwei verschiedenen Schlüsse sind im Autograph nicht ausgeschrieben. Dort fehlt der 9. Takt und die beiden Violinen haben statt dessen über dem ersten Viertel des 8. Taktes Fermaten.

V. Divertimento in G-dur.

S. 68, Sy. 2, T. 7. In Flöte, Violine, Viola und Fagott wurde das *cresc.* ergänzt.

VI. Divertimento in B-dur.

S. 78, Sy. 1, T. 6. Hier hat die 1. Viola allein im Autograph ein *fz*; die andern Stimmen haben *f*. S. 79, Sy. 3, T. 4. Die 2. Viola hat hier allein die Achtelpause. An folgenden Stellen: S. 89, Sy. 1, T. 2, 1. Violine, S. 89, Sy. 1, T. 4, 2. Violine, S. 89, Sy. 1, T. 5, 2. Violine, S. 89, Sy. 3, T. 2, 1. Violine, S. 89, Sy. 3, T. 3, 2. Viola, 1. Viola, und 1. Violine, S. 89, Sy. 3, T. 5, 1. Violine stehen Sechzehntel-Vorschläge vor Sechzehntel-Noten. S. 89, Sy. 3, T. 3, 1. Violine. Hier steht ein Zweiunddreißigstel-Vorschlag vor einer Zweiunddreißigstel-Note. S. 91, Sy. 4, T. 10 bis 12. Die 1. Violine und die 1. Viola sind hier so notiert, als ob eine Stimmenteilung eintreten sollte. Übrigens notiert Michael Haydn manchmal Doppelgriffe in dieser Weise.

VII. Quartett.

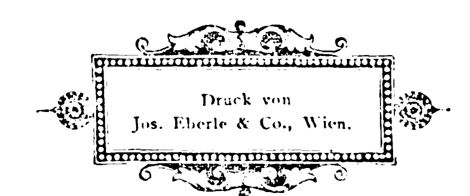
Das Autograph dieses Quartetts ist bisher unaufgefunden. Zur Redaktion wurden zwei Vorlagen verwendet; die eine liegt im Stift Kremsmünster (Copie, Stimmen, im folgenden mit *K* bezeichnet), die andere in der fürstl. Lobkowitzschen Bibliothek zu Raudnitz (Copie, Stimmen, im folgenden mit *L* bezeichnet). Im allgemeinen enthält die Vorlage *K* mehr Vortragszeichen als *L*. Hierin herrscht selten vollkommene Übereinstimmung, während die Abweichungen in den Noten selbst geringfügig und selten sind. Denn die Noten umzuändern haben sich die Kopisten wohl kaum erlaubt, so daß die Abweichungen sich meistens als Schreibfehler darstellen; in den Vortragszeichen dagegen haben die Kopisten, die die Stimmen häufig zum eigenen Gebrauch abgeschrieben haben, manches nach ihrem eigenen Geschmack hinzugefügt und als ausübende Künstler den oft nur angedeuteten Vortrag auszugestalten gesucht. Wo die beiden Vorlagen voneinander abwichen, wurde in Ermangelung des Autographs eine Einigung zu erzielen gesucht oder die besser scheinende Lesart wiedergegeben, wobei der Charakter der betreffenden Stelle und Analogien maßgebend waren. Einander widersprechende Bezeichnungen wurden manchmal gänzlich gestrichen und die betreffenden Stellen dem freien Ermessen des Vortragenden überlassen, was gewiß im Geiste jener Zeit gelegen ist. S. 103, Sy. 1, T. 2, 1. Violine. Die betreffende Legato- und Staccatobezeichnung wurde bei ähnlichen Stellen stets durchgeführt. S. 104, Sy. 1, T. 2 ff. Da hier der Charakter der Stelle weicher und fließender wird, so wurde hier und späterhin das Staccatozeichen am dritten Achtel aufgegeben und der Bindungsbogen über alle drei Noten gesetzt. Die Vorlagen sind hierin nicht ganz konsequent, doch weisen sie beide deutlich darauf hin. S. 104, Sy. 2, T. 2 und 3, Viola bei *K* [Notenbeispiel] *L* ist weniger monoton; in der Reprise ist die ganze Stelle etwas verändert. S. 104, Sy. 3, T. 2, Z. 1 bei *K* statt der zwei Sechzehntel am Schlusse ein Achtel h_2. Die Lesart *L* wurde gewählt, da sie in der Reprise bei *L* und auch bei *K* erscheint. S. 104, Sy. 4, T. 2, Z. 3 bei *K* statt des fünften Achtels fis_1 eine entsprechende Pause. Auch hier wurde die Lesart *L* gewählt, da sie in der Reprise bei *L* und auch bei *K* vorkommt. Vielleicht hat der Kopist ein undeutlich geschriebenes *fis* für eine Achtelpause gehalten. S. 105, Sy. 3, T. 5. Bei *K* hat die 2. Violine statt *his* ein *gis*; dadurch würde die Terz fehlen. S. 105, Sy. 5, T. 3. Die Viola hat hier bei *K* vor dem zweiten Achtel ein ♯, doch ist mit Rücksicht auf die 2. Violine gewiß ein Auflösungszeichen gemeint. S. 107, Sy. 5, T. 4—6. Hier weichen beide Vorlagen in den dynamischen Zeichen vollkommen voneinander ab und sind auch gänzlich unkonsequent. Die Resultierende aus beiden Lesarten wurde hier wiedergegeben. S. 108, Sy. 3, T. 4, Z. 1. Bei *L* heißt das letzte Achtel *h* statt *cis*. S. 110, Sy. 1, T. 5, Z. 1 lautet bei *L* die zweite Hälfte des Taktes: ein Achtel h_2 und vier Zweiunddreißigstel h_2, a_2, h_2, g_2. *K* scheint besser zu sein, da der Rhythmus der Lesart *L* nirgends wieder vorkommt. S. 111, Sy. 1, T. 3, Z. 4. Bei *K* lautet die dritte Note *h*, während sie in den anderen Variationen immer *d* heißt. Daher wurde *L* gewählt. S. 111, Sy. 1, T. 7 und Sy. 3, T. 7. Bei *L* ist im Baß beide Male die zweite Note *fis* punktiert und *h* demgemäß ein Zweiunddreißigstel. Obwohl dies die genaue Wiederholung des Baßganges im Thema und in den früheren Variationen ist, wurde dennoch die leichte Variante *K* vorgezogen, da sie dem



Rhythmus der übrigen Stimmen besser entspricht. S. 111, Sy. 3, T. 6. Im Baß wurde, beiden Vorlagen entgegen, aus einer Achtelnote ein Sechzehntel gemacht und eine Sechzehntelpause ergänzt, mit Rücksicht auf die übrigen Stimmen und T. 3. S. 113, Sy. 1 *L* hat als Taktzeichen in der 2. Violine C statt ₵. Doch steht sonst in allen Stimmen ₵; auch ist der Allabrevecharakter unzweifelhaft. S. 113, Sy. 1, T. 1, Z. 1. *K* hat auch am zweiten Viertel ein Staccatozeichen, doch wurde bei dieser Stelle der Lesart *L* gefolgt. S. 113, Sy. 1, T. 2 und 3. Der Bindungsbogen in der Viola, der hier und später überall in *L* vorkommt, bei *K* dagegen hier und auch weiterhin manchmal fehlt, wurde bei allen derartigen Stellen stillschweigend ergänzt. S. 114, Sy. 1, T. 3. 2. Violine hat bei *K* als drittes Viertel ein gis_1. Bezüglich der Viola wäre zu bemerken, daß der Vorschlag hier die Geltung einer halben Note hat, während die Hauptnote selbst nur ein Viertel erhält. (Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, Leipzig, 1780, I. Teil, S. 57, § 11.) S. 114, Sy. 1, T. 5. In der Viola wurde hier ein *fp* eingetragen, da der Anfang des Taktes ein *f* verlangt, die Fortsetzung aber ein *p*. S. 117, Sy. 3, T. 4. 2. Violine hat bei *K* statt des *h* ein *g*. *L* wurde vorgezogen mit Rücksicht auf die analoge Stelle acht Takte später; auch würden sonst trotz der Gegenbewegung Oktaven zwischen der 2. Violine und dem Baß gehört werden. S. 117, Sy. 4, T. 2. Das erste Viertel klingt etwas hart, da die Viola unter den Baß herabgeht, doch stimmen beide Vorlagen hierin überein. S. 117, Sy. 5, T. 3. Die 2. Violine hat bei *K* den Doppelgriff $\left\{ \begin{matrix} a_1 \\ fis_1 \end{matrix} \right.$ als erstes Viertel. *L* wurde vorgezogen, da die kleine Terz (*a*) schon vorhanden ist. S. 119, Sy. 1, T. 7. In der ersten Violine ist das Zeichen ∾ nach Ph. E. Bach auszuführen: , während François Couperin die ersten vier Noten als gleiche Sechzehntel ausführen läßt. Für Werke Michael Haydns ist jedenfalls Ph. E. Bachs Anweisung kompetenter; keinesfalls darf mit der Hauptnote begonnen werden.

Das auf S. V reproduzierte Bildnis des Komponisten ist nach einem Ölgemälde hergestellt, das im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist. Der Meister ist unbekannt.

Dr. Lothar Herbert Perger.


Druck von
Jos. Eberle & Co., Wien.



